Westfield College Library
Compilers
Vinocur de Tirri, S.
Author Tirri, N.
7798.13.07.25
Class. No. PQ 7707.C6
Accession No. 83318

QMW LIBRARY
23 0928266 0

DATE DUE FOR RETURN

23 NOV 1998

WITHDRAWN
FROM STOCK
QMUL LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/laveultacortazar0000carl

LA VUELTA A CORTAZAR EN NUEVE ENSAYOS

063318
13-5-70

LA VUELTA A CORTAZAR EN NUEVE ENSAYOS

NOE JITRIK

MANUEL DURAND

ALAIN BOSQUET

ALEJANDRA PIZARNIK

ANTONIO PAGES LARRAYA

GRACIELA DE SOLA

GUILLERMO ARA

LUIS GREGORICH

NESTOR TIRRI

CARLOS PEREZ EDITOR

WESTFIELD UNIV. LONDON COLLEGE

Recopilación y Prólogo:

SARA VINOCUR DE TIRRI Y NÉSTOR TIRRI

TAPA: RODOLFO BINAGHI

FOTO DE TAPA: SARA FACIO - ALICIA D'AMICO

© 1968. **Carlos Pérez Editor** (S. A. en F.)

PUEYRREDÓN 1839 • 6º A • BUENOS AIRES

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

IMPRESO EN ARGENTINA • PRINTED IN ARGENTINA

Hace algunos años, en oportunidad del estreno de la adaptación cinematográfica de "Circe", preguntábamos a su director si consideraba que la película conseguía abordar algún aspecto de "lo argentino"; Manuel C. Antín —así se llamaba su realizador— nos respondió que para él tanto el cuento de Cortázar como su película pretendían dar la medida de un fenómeno hondamente argentino: — "El propio personaje de Circe es la Argentina, un país profundamente narcisista que se autosatisface con la destrucción". Independientemente de que el film trasuntara esa idea o no, la afirmación de su director adquiere hoy una vigencia singular, en el sentido de que, aunque durante mucho tiempo y para un amplio número de lectores Cortázar haya pasado por un escritor "poco preocupado por el país", con el tiempo su popularidad viene a demostrar que el tratamiento de esquemas nacionales en su obra tiene lugar en estratos profundos y por la captación de ciertos imponderables que no dependen, precisamente, de un tipismo superficial o de una ambientación condicionada por el costumbrismo. *

Y que Cortázar ha conquistado un público más allá del intelectual, un público que no se deja atrapar si no le hablan una lengua y un humor que lo toca inequívocamente, es hoy un hecho contundente. Sin ir más lejos, el año pasado, en un popular programa cómico de la televisión argentina —muy porteño y confeccionado en base a improvisaciones— los

* A este respecto resulta muy elocuente el testimonio del propio Cortázar en su carta a Roberto Fernández Retamar, con motivo de la encuesta de *Casa de las Américas* a escritores latinoamericanos (V. *Primera Plana*, mayo 1968, Nros. 281-282).

actores decidieron un día jugar al "momento más violento de mi vida", con narraciones y ocurrencias que iban improvisando allí mismo, y cuando le tocó el turno al actor Carlos Carella se escuchó referir la siguiente "anécdota":

> *"—El momento más violento y terrible de mi vida fue cuando yo estaba en cuarto grado, en clase de redacción, y la maestra me amenazó con retirarme la hoja de la prueba si insistía en copiarme de mi compañerito de banco. Lo terrible —aclara el actor— es que yo no podía decirle a la maestra que el que se copiaba las redacciones era mi compañero, y que se copiaba de las mías.*
> *—¿Por qué no podía decírselo? — interpeló otro*
> *—Porque mi compañerito de banco se llamaba Julio Cortázar".*

Este gag pertenece a un programa que cuenta con elevado "ratting" de televidentes, y aporta una prueba de la popularidad alcanzada por Cortázar, sobre todo si se tiene en cuenta que la televisión argentina es un fenómeno exclusivamente comercial que opera con sectores masivos de la población y que Cortázar, que no reside en el país desde hace casi veinte años, no mantiene contacto con ese público.

Al margen de sus reiterados éxitos editoriales y de las tablas de "best-sellers", el cine es otro medio de comunicación de masas que, como la televisión, atestigua la difusión del escritor que nos ocupa. Las adaptaciones de "Cartas de mamá" (en cine La cifra impar), *"Continuidad de los parques", "El ídolo de las cícladas" (en cine* Intimidad de los parques) *y "Circe", todos por Manuel Antín, de "El perseguidor" por Osías Wilensky, y en el orden internacional la inspiración de Antonioni en "Las babas del diablo" para la sonada* Blow-up, *testimonian estadísticamente que se trata de uno de los narradores más elegidos para ser traducido en imágenes. Esa insistencia puede constituir un arma de doble filo, en la medida en que (sea porque los films no siempre son buenos, sea porque la adaptación traduce muy libremente el*

texto, como en el caso de Blow-up*) pueda generarse una apreciación errónea del escritor, principalmente en el caso del público que se limita al film sin confrontación con la narración original.*

En el momento en que Cortázar ingresa en la etapa decisiva de su madurez narrativa, y ante la carencia de un trabajo unitario que trate la totalidad de su obra, nos permitimos ofrecer esta compilación de ensayos que pretenden abordar desde sectores parciales los temas y los aspectos que más interesan de la producción cortazariana. De ellos, son absolutamente inéditos los de Noé Jitrik, Alejandra Pizarnik, Graciela de Sola, Guillermo Ara y Néstor Tirri, mientras que los de Manuel Durán y Alain Bosquet se publican por primera vez en Latinoamérica. Una actualizada bibliografía incluida al final del presente "reading" remitirá al interesado a fuentes de ampliación de puntos específicos.

Frente a la expectativa creada por la popularidad de nuestro escritor residente en París, hemos decidido dar a conocer, sin dilación, estos trabajos; de la trama que los mismos configuren surgirá —esperamos— un análisis de la cosmovisión de Cortázar, que intentará satisfacer las exigencias del lector que esperaba una obra crítica sobre este autor.

SARA VINOCUR DE TIRRI
NÉSTOR TIRRI

Buenos Aires; julio de 1968.

LOS CUENTOS

NOTAS SOBRE LA "ZONA SAGRADA" Y EL MUNDO DE LOS "OTROS" EN *BESTIARIO* DE JULIO CORTÁZAR

NOÉ JITRIK

a David Viñas

A la luz de *Rayuela* y de algunos de sus últimos cuentos, recuperan interés las 8 perfectas narraciones publicadas por Julio Cortázar en 1951 bajo el común título de *Bestiario*. No es que no lo tuvieran en su momento pero, de no existir la posterior evolución, habrían corrido un doble riesgo: estar excesivamente bajo la impronta de un Borges ya definitivamente formado y poner en evidencia una desmesurada voluntad de forma, es decir, para expresarlo vulgarmente, una inclinación esteticista, una cierta evasiva gratuidad. Sin duda que estos riesgos los ve o los pudo ver el crítico que hallaba a Cortázar ligado y aún subordinado a un grupo literario —el grupo Sur-liberal— que enarbolaba un programa algo voluntariamente al margen de la realidad; sin corregir esa perspectiva, pertinente para una obra que no puede desprenderse de su circunstancia, un examen actual de los cuentos de *Bestiario* nos dejaría ver algunas variantes tanto más ricas cuanto integradas a una obra realizada y no clausurada en su formulación inicial. De este modo, podremos determinar entre otras cosas que en cierto sentido los cuentos de Cortázar, que incluyen datos borgianos especialmente de materia y de modo lingüístico, los vuelcan hasta ubicarlos en una perspectiva contraria a la de Borges; podremos ver también que procedimientos y perfecciones que

aquí apuntan se reencuentran en lo principal de su obra. De este modo, tal vez podamos comprobar algo bastante más humano que lo que sobre todo para tranquilidad de una conciencia política se suele afirmar, o sea que Cortázar rompe una línea y se instala en otra completamente diferente, que amplía sus exigencias y recursos hasta quebrantar su punto de partida. Y no: hay un momento inicial y un momento actual pero entre ambos una continuidad cuyos puntos diferenciales responden sin duda a estimulaciones recortadas sobre una experiencia político-humano-social que constituiría el tema de otro estudio, más integral, sobre lo invariable y lo cambiante en la obra de Cortázar.

Para empezar, digamos que no es difícil percibir en todos los cuentos del volumen elementos comunes; son muchos y variados y pertenecen a distintos planos del relato; el primer resultado de esta presencia no es un efecto de reiteración sino de unidad y de complementación. Pareciera gracias a esto, por tomar un elemento aislado, que un tema no es concluido en un cuento sino que se termina, se completa en otro, comenzado bajo un signo diferente. (Empleo, desde luego, los términos de "tema" y "elementos" en un sentido inmediato y convencional, como un modo de acortar la distancia que nos separa del texto.) Así, por ejemplo, si la "casa", en *Casa tomada*, es presentada como el recinto en el que de pronto sobreviene un enemigo que nos expulsa, en *Cefalea* se aclara el sentido de "casa" y el papel que juega en ambas narraciones: "Entonces la casa es nuestra cabeza". Y si al consumarse la expulsión "casa" y "enemigo" se fusionan, se sigue de esto que las fuerzas invasoras están en nosotros mismos, que la expulsión se produce a partir del momento en que conseguimos objetivarlas y ponerlas afuera.

Ahora bien, en todos los cuentos la expulsión se expresa por medio de algo expulsable efectivamente y lo que produ-

ce la expulsión, que a veces es una transformación, una evidencia, rompe un estado de equilibrio, es un dejar paso, suavemente diría, a una tendencia, a un deseo, a algo irreprimible que al manifestarse se confunde ya seá con ese "algo" que se expulsa, ya con carácter del "enemigo". En *Casa tomada* son los repentinos ocupantes, en *Carta a una señorita en París,* son los conejitos vomitados, en *Lejana* es la húngara, en *Ómnibus* es la inquina colectiva, en *Cefalea* el dolor, en *Circe* la voluntad de matar, en *Las puertas del cielo* la imagen de la muerta, en *Bestiario,* el restablecimiento de la justicia. Deseo que reside en el actor, tendencia que lo define a partir de la ruptura de la tranquilidad, pero deseo y tendencia que, insisto, estaban en él, contenidas en su ser, incluidas, dibujando un retrato que poco a poco se devela y adquiere toda su forma. Esa tendencia y ese deseo muestran en gran medida el salto de lo irracional cuya aparición sitúa a estos cuentos en la literatura fantástica y que los hace parientes de los de Borges pero con una diferencia sustancial: Borges pone la irracionalidad afuera, en el mundo, la conciencia perceptora sigue siendo igual a sí misma, son los datos que cambian; Cortázar hace, en cambio, el movimiento inverso: la irracionalidad está adentro, los datos son invariables y la conciencia se escinde en la aceptación de la irracionalidad que se manifiesta y la voluntad de ocultarla frente a la racionalidad de los otros.

Este mecanismo permite reordenar los cuentos de este libro en función de un aspecto o inflexión del relato que los organiza a todos, es la existencia de un doble plano cuyos términos se sitúan, se resuelven o se resumen en la interioridad de un actor de la peripecia; en el doble plano, en primer lugar, reside la anécdota considerada como historia que se cuenta y luego también reside la posibilidad de contarla: el doble plano *es* la forma de relatar, constituye un primer nivel estructurante. Por cierto que este

modo unifica el libro entero pero, siguiendo el sentido de la primera aclaración, no debe creerse que por ser doble plano invariablemente implica una oposición entre irracionalidad y racionalidad por lo menos en un primer momento; el doble plano constituye ante todo una categoría formal, por su calidad estructural, que funciona como un eje alrededor del cual la anécdota, pero también todo lo que se quiere decir, se organiza. En ese sentido, está presente en todos los cuentos, aunque en algunos, simplemente porque no se ve, uno de los términos sea poco explícito; en *Casa tomada* se ve a los protagonistas y, detrás de la puerta, se siente a los otros; en *Carta a una señorita* al protagonista y, ocultos a los ojos de los demás, pero no a los del que escribe, a los conejitos; en *Lejana* a Alina Reyes que escribe un diario en el que va apareciendo la "otra", la "miserable", la forma "lejana" de su propio ser; en *Ómnibus* están los protagonistas, Clara y el muchacho, y a través del pasillo los pasajeros, el guarda, el agresivo conductor; en *Cefalea* los protagonistas y, como algo que se identifica con el dolor, las mancuspias; en *Circe* el protagonista y, enfrente, como contenidas en Delia Mañara, las cucarachas en los bombones; en *Las puertas del cielo* el protagonista y los "monstruos" indistintos; en *Bestiario*, por fin, la chica y Rema y, como un símil incitador de lo que no es, ellas, las hormigas. Sacando fuera los dos términos de los dos planos se ve que lo común a uno de ellos es el o los protagonistas; en el otro, en cambio, aparecen antagonistas diversos relacionando los cuales se podría organizar una gradación que va de lo más elemental a lo más complejo, de este modo:

hormigas—	en *Bestiario*
cucarachas—	en *Circe*
conejitos—	en *Carta a una señorita en París*
mancuspias—	en *Cefalea*
los "monstruos"—	en *Las puertas del cielo*

la "otra" desdoblada— en *Lejana*
los "otros" innominados— en *Casa tomada*
los "otros" concretos— en *Ómnibus*

En su totalidad, este circuito, de las hormigas a los "otros" concretos, está graduado en un sentido de crecimiento en la escala biológica por una parte y de un pasaje de lo imaginario (o la fantasía psicótica) a lo real por otra aunque en dos ciclos correlativos. Se ve bien claro: en el primer ciclo, hormigas y cucarachas existen, son palpadas y recogidas por el primer término; los conejitos, en cambio, son producidos mediante un mecanismo emergente de esa irreprimible tendencia de la que hablábamos; las mancuspias, finalmente, son imaginarias y ni siquiera se describen. En el segundo ciclo, los "monstruos" son como las cucarachas, algo de los que se huye, o como las hormigas, sobre cuya organización se recorta un conflicto, o una decisión, o una figura; la "otra" desdoblada es como los conejitos, sale de uno aunque uno no quiera; los "otros" innominados son como las mancuspias, avanzan y expulsan o encierran. El sistema es completo y se termina de iluminar por su culminación, que se da en *Ómnibus*, en este sentido lo más alto de las dos escalas yuxtapuestas, es decir los "otros concretos", en los que se encarna el choque, la imposibilidad de universalizar el brote irracional, la invariabilidad, en suma, de las situaciones propuestas, una especie de antihistoricismo. Una especie de hegelianismo al revés en sus consecuencias finales.*

Pero la existencia del doble plano no agota el conjunto de elementos estructurantes. Del desarrollo de la idea de una tendencia o un deseo que surge inconteniblemente rompiendo un equilibrio vamos a extraer otro en torno del

* La misma escala, las mismas etapas que las imaginadas por Hegel para explicar los más altos niveles humanos pero de signo negativo. De tales cucarachas a tales "otros concretos" pareciera dar sentido al circuito.

cual igualmente se organizan los relatos. Surge entonces una tendencia, por ejemplo vomitar conejitos, o preparar un bombón con cucarachas, o mirar fijamente y con ánimo agresivo, o escaparse de la casa tomada, o padecer dolores de cabeza bellamente denominados por los productos homeopáticos que los alivian. Lo más explícito en esta línea es el vómito de los conejitos; en ese acto, del todo fantástico, se concreta esa insinuación, lanzada en todos los cuentos, de la existencia de un deseo que se despierta sin razón y sin consideraciones; pero en *Lejana* es todavía más significativo: Alina Reyes se ve a sí misma flagelada en Budapest y en esa visión es como si llevara en el interior de algo así como su conciencia a esa otra miserable, tal vez del mismo modo que el que escribe la carta final lleva a los conejitos, pero en Alina es más clásico, menos arbitrario y fantástico. Y esta forma de llevar a otro en el propio ser —esta manera de vivir escindidamente— ilumina todas las otras cargas soportadas por los personajes en los demás cuentos. Ya lo hemos visto: portar conejitos que van a deslizarse sin aviso, contrariando su periodicidad habitual, por el canal de la garganta acariciando con su pelusa, tener dolores de cabeza que están como agazapados y que esperan cierta señal de desastre para pegar el gran salto, sentir que "han" ocupado la casa y que por ello tenemos que irnos, saber que la encantadora Delia Mañara de una manera u otra preparará algo que se yergue sobre su voluntad suprimida por la manía, pensar que en uno hay algo, una irregularidad que provoca y ofende a los "otros" (*Ómnibus*), ver desarrollarse en uno una decisión engendrada como resultado de la pura comprensión (*Bestiario*), admitirse como testigo y protagonista, como desconfiado y confiante al mismo tiempo, como capaz de distinguir a la que murió en medio de los monstruos (*Las puertas del cielo*).

Es entonces general: se lleva a alguien adentro hasta determinado momento sin saberlo pero a partir de un instante se lo sabe, no hay más remedio; ese instante marca el comienzo de un sentimiento de incomodidad, una gravidez connotada por la extrañeza: después de todo vomitar un conejito ha de ser un episodio no demasiado natural; sin embargo, la incomodidad, como en la gravidez, da paso a un nacimiento y aquello que se presentaba en germen, provocando incomodidad, gana terreno, crece y triunfa sobre aquel que lo contenía: son diez, once conejitos, es la miserable que pasa a ser Alina Reyes, es la alegría convulsiva de Delia Mañara al darle excitada el bombón con las cucarachas al tercer novio, es la seguridad que adquiere Clara (*Ómnibus*), debida al muchacho, acerca de lo que en ella, y ahora en ellos, provoca en los "otros", es el llanto de Isabel abrazada a Rema luego de la falsa información sobre el lugar en el que estaba el tigre, es el orgullo con el que se cierra la "casa" tomada y se arroja la llave a la alcantarilla, es el exaltado reconocimiento de Celina rediviva en el mundo de los "monstruos", es la entrega al dolor que triunfa sobre el "afuera" en *Cefalea*. En el fondo, ese pasaje de una interioridad profundamente resguardada, tal vez oprimida, y al acecho, hacia el exterior, es una "zona sagrada" que termina por resplandecer y que se generaliza al trasmitirse cubriendo todo el vivir del que la contenía. Y esa "zona sagrada", por lo menos a partir de los medios que elige para exteriorizarse, se impregna de una irracionalidad que, por la misma mecánica, está puesta adentro y solo espera salir sin ser atribuida al mundo exterior. Sobre este razonamiento se vuelve a acentuar la diferencia ya marcada con Borges; a partir de la común preocupación por el ingrediente irracional, que superficialmente puede ser puesto en la cuenta de la literatura fantástica, Cortázar va más lejos que el ya a esta altura esquemático idealismo de Borges, aunque todavía —en *Bestiario*— todo esto no

le sirva —ni quiera hacerlo— para tender un puente hacia un campo de una posible mayor comunicabilidad.

"Zona sagrada" por un lado, los "otros concretos" por la otra parte. Frente a estos elementos sentimos ya estar rozando significaciones aunque lo esencial es que configuran esos términos dos polos que arrastran modos del relato: realizan, irrealizan. Pero si lo hacen es siempre a través de otro elemento estructurante más previsible y necesario desde el punto de vista de la inteligibilidad del relato: el o los personajes, o El personaje, que es resultado de una fusión muy intensa y a veces técnicamente muy visible.

En *Casa tomada* el relator, que es personaje, declara de sí mismo que él no tiene importancia, lo que importa es la casa y su hermana; sin embargo, no deja de actuar y de tomar decisiones; más aún, a su través pasa la historia que él mismo relata. ¿Por qué entonces esa declaración? Es como si se quisiera desperfilado, indistinto, como si apreciara su capacidad de observador y atribuyera a otra persona una acción que sin embargo él también está llevando a cabo. El complemento de esta tonalidad —no es más porque las identidades no llegan a perderse— aparece en *Cefalea* donde el relator tecnifica esta cesión, esta transferencia, al decir a cada instante "una de nosotros, uno de nosotros" hizo tal o cual cosa; el perfil se pierde aquí del todo, pareciera que lo que importa es la acción realizada y no el que la ejecuta pero seguramente esto es una trampa; la transferencia es tan grande y tan marcada que el extraviar al lector acerca de si hay dos o tres o más individuos compartiendo la extraña ligazón cobra enorme relevancia. *Casa tomada y Cefalea* constituyen los puntos más extremos de este propósito encarnado en un personaje a quien se lo hace interpretar en sí mismo a otros, extraer su identidad de un grupo, perderla o recuperarla, vaya uno a saber, en la masa del grupo. Si pensamos en procedimientos, sin duda que en *Cefalea* esa expresión "uno de noso-

tros" es un hallazgo, es una forma que satisface las exigencias de la idea y que incluso le permite canalizarse.

Es evidente: se tiende a integrar al sujeto en un grupo y ese objetivo llega a contar claramente con un procedimiento narrativo, un singular pluralizado, un plural disminuido pero no disuelto. Ahora bien, el movimiento correspondiente de integración se manifiesta en el momento preciso en que la llamada "zona sagrada" emerge de la interioridad en la que estaba guardada; por lo tanto, cuando esa preñez se resuelve, el que contenía el objeto proyectado cobra conciencia de su singularidad, el aislamiento más grande sucede a la manifestación de su interior: en ese momento es un apestado, un intocable, un privilegiado. El personaje así afectado busca entonces un igual y constituye con él un grupo que es esencialmente defensivo aunque no realice, una vez formado, ningún acto concreto tendiente a proteger la recién iluminada "zona sagrada": no realiza ningún acto pero de todos modos se refuerza para defenderla. Para probarlo, ahí está la reclusión final en *Cefalea* mientras las mancuspias aullan, ahí está el abandono de la casa en *Casa tomada* ["Rodeé con brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle"], sin contar con el grupo más nítido que se forma en *Ómnibus* entre Clara y el muchacho, el único en todo el libro que no resulta inoperante, o el grupo que finalmente se resuelve en una transferencia en *Lejana* después de haberse producido un encuentro básico, en otra dimensión el grupo integrado por Marcelo y Mauro que se integran para ver a Celina en *Las puertas del cielo*, o la complicidad que agrupa a Isabel y Rema después que aquella lanza la falsa información acerca del tigre en *Bestiario*. Grupos ineficaces o semieficaces pero defensivos, constituidos para cuidar la "zona sagrada" por cierto, pero para cuidarla de quién.

Sobre el filo de esta cuestión recuperamos el otro polo

estructurante indicado como en una perfecta articulación. En *Ómnibus* aparece con claridad: hay que cuidar la "zona sagrada" de los "otros" que no la admiten, de aquellos frente a quienes al sustraerse se experimenta sin embargo una sensación de orgullosa culpabilidad a la cual no se quiere renunciar. Y esos —"zona sagrada" y los "otros"— son los márgenes dentro de los que se mueven los personajes, ese tirarse —o caerse— contra las paredes de sus límites los define y los significa. Pero la organización narrativa no se frena en este punto crítico; el vaivén engendra una lucha que se encarna imaginariamente en un conflicto desigual y a veces inútil. Ligando los dos planos se advierten las consecuencias dramáticas que se engendran: allí donde la tentativa de fusión del grupo en un solo personaje, en un solo órgano es más nítida, la salida es la renuncia, básicamente la renuncia a lo poseído y a la comprensión del "otro", de ese "otro" que a su vez, por lo que sugiere, tiene que estar detestando la "zona sagrada" puesta en evidencia: abandonar la casa, encerrarse y no buscar más alimento para las mancuspias implica, correlativamente, aislarse obstinadamente en la manera grupal y sagrada de entender la realidad o encerrarse en el dolor como algo seguro e inmutable. Estas son renuncias sin duda, pero llegan a su paroxismo cuando el grupo verdaderamente no se puede constituir; en *Carta a una señorita* la "zona sagrada" y los cómplices es una sola y misma cosa, y configura una identidad tal vez ideal pero por eso mismo insoportable y absolutamente incomunicable que se rompe con la muerte de todo ese particular grupo. *Lejana*, cuyo personaje necesita imprescindiblemente formar su grupo pues su "zona sagrada" es un desdoblamiento de sí mismo, representa un punto también culminante en la construcción del personaje que realiza Cortázar: su grupo vendría a ser la unidad que de pronto descubre perdida, el esquizofrénico que se abraza a su fantasma pero en verdad no para recuperar una unidad en

la identidad sino para defender la existencia del fantasma ante los otros; para verificar la existencia real de esa criatura de alucinación y tranquilizarse en relación con su "zona sagrada", el grupo se forma durante un instante, lo suficiente como para que se produzca la transferencia y se cumpla la acción defensiva cuyo sentido es en este caso asegurar que las cosas sigan siendo iguales.

Entonces, a la renuncia y al suicidio se debe agregar este otro resultado de la gestión del grupo defensivo, la invariabilidad, la imposibilidad de modificación. Conclusión casi final: la renuncia, el suicidio, la invariabilidad, al mismo tiempo que afirman el ser de la "zona sagrada" son emergentes de los triunfos indirectos de los "otros", de los que encarnan la persecusión, con quienes la integración es imposible, para quienes, desde la "zona sagrada", no hay ningún programa para formular. Salvo en *Circe*. Lo que en este cuento parecía tendencia a la fusión y a la continuidad (el tercer novio corriendo la suerte de los dos anteriores) se corta por un acto de pasaje al mundo de los "otros", un súbito y deslumbrado compartir la persecusión de que es objeto la frágil y espantosa Delia Mañara, la fabricante de los bombones horribles (¿y acaso esa persecusión preliminar no se parece a la que de pronto se desencadena en *Ómnibus*?). Pero en un plano más realista el esquema se confirma en *Las puertas del cielo* cuyo relator reclama su carácter de escindido y de observador, él no tiene nada que ver, él juega con los "monstruos" o esos seres elementales —hormiguitas movedizas— a quienes contempla en sus movimientos gregarios; no tiene nada que ver con los "otros", argumenta, incluso, claramente su distancia. Aquí es bien nítido: hay dos mundos, los triunfos de la "zona sagrada" sobre el mundo de los "otros" son efímeros, pero los que valen, si se tiene en cuenta todo el sistema, son precisamente éstos o aun las derrotas siempre que el mundo de los "otros" quede puesto de relieve, siempre que su ho-

mogeneidad (el barrio en *Circe*, los pobladores en *Cefalea*, los pasajeros en *Ómnibus*, los monstruos en *Las puertas*, la criada en *Carta*) muestre su estúpida dureza y arbitrariedad frente al alumbramiento que supone la aparición de una "zona sagrada". Pero hay más: las definiciones que se formulan muestran, a través de su razonabilidad, de su objetividad, por si en los demás cuentos no resultara tan claro en virtud de los artilugios y las invenciones, que el mundo de los "otros" es la "antizona-sagrada" sin vuelta, verificación que cierra el círculo cuyos polos conflictivos se integran en este juego perfectamente claro.

Pero el o los personajes, o El personaje, son presentados por alguien que cuenta. Es el relator, instancia puramente técnica en la cual vale la pena detenerse también un poco. Cinco cuentos están contados en primera persona, los otros en tercera. El esquema que se puede trazar teniendo en cuenta el papel que juega cada relator es el siguiente:

Casa tomada	Relator en 1ª	Relator protagonista que se quiere disminuir
Carta a una señorita en París	Relator en 1ª	Protagonista
Lejana	Relator en 1ª	Protagonista
Ómnibus	Relator en 3ª	
Cefalea	Relator en 1ª	Protagonistas en primera
Circe	Relator en 3ª	
Las puertas del cielo	Relator en 1ª	Semiprotagonista aparente, protagonista efectivo
Bestiario	Relator en 3ª	

Llama la atención que el diario de Alina Reyes, protagonista, se corte sobre el final y aparezca un relator en 3ª persona que explica cómo termina el cuento, haciéndose cargo de lo que Alina no puede escribir en su diario justamente porque se ha tornado otra diferente. Parece, salvo una interpretación más fina que retomaré más adelante, un escollo técnico no salvado, algo así como lo contrario de lo que sucede con el relator unificado de *Cefalea,* una excelente salida.

Pero volviendo a la clasificación, la selección de dos tipos de narrador no obedece seguramente a una mera voluntad de variar de forma de relato; sin duda hay exigencias estructurales cuya satisfacción conduce a esta forma de relatar; en mi opinión uno y otro tipo de relator resultan los más adecuados, cada uno en su caso, para poder dar mejor salida a la "zona sagrada"; escribir en 1ª es hacer salir la acción desde dentro de uno mismo, es hacer saltar la interioridad a través de la experiencia misma de quien cuenta lo que le está ocurriendo; propone, además, un movimiento genéticamente más profundo para la tentativa de configurar un grupo con un semejante. Hacerlo en 3ª es, más que establecer el mismo pasaje, verificarlo, reconocerlo, admitirlo desde una perspectiva contraria: de afuera hacia adentro; de alguna manera, si tenemos en cuenta el papel que cumple en estos cuentos el "otro" o los "otros", la 3ª persona implica ponerse durante un peligroso instante en la "antizona sagrada" para hacer que la "Zona sagrada", al manifestarse, triunfe como ella lo puede hacer, invariablemente pero también algo tristemente. En *Ómnibus* ese punto de vista reside en el tema de la mirada cuyo trazado, de los "otros" a los personajes, sólo puede ser observado y descripto desde el exterior, valorado incluso desde la posición de un relator objetivo que puede trasmitir mejor todavía el carácter de falso puente que implica la mirada, de una engañosa gene-

rosidad, de los "otros" y que rápidamente se torna inquina, odio, implacable persecución, incomprensible enemistad. En *Circe* la 3ª persona sirve para conjugar la idea que tienen los "otros" sobre Delia con la que va tomando forma en el sacudido tercer novio: el paroxismo de la aparición de la "zona sagrada" rinde sus máximas significaciones en el acto de la desintegración del grupo probable, peripecia más dramáticamente descripta cuando es vista desde afuera; en *Bestiario,* finalmente, es necesario un relato objetivo para que la complicidad estalle como resultado del encadenamiento de las cosas y no como resultado de una voluntad conciente: la "zona sagrada" emerge así en un reconocimiento casi glorioso e indiscutible, es la justicia misma la que se abre paso a través de ella.

Pero sea cual fuere la función que cumple el narrador es evidente que para llevar a cabo la narración adopta determinado punto de vista, examina la materia de su relato desde cierta perspectiva. No es siempre la misma en todos sus cuentos; su clasificación permitirá determinar sus mayores valores significativos. En *Bestiario,* por ejemplo, se cuenta en 3ª persona pero el relator asume, por decirlo así, la perspectiva de la niña a quien le ocurren las cosas y que hará saltar su interioridad. No es que la niña sea protagonista, más de una vez el relator no mira con una mirada del protagonista, sino que lo somete a una mirada; en este caso se introduce en ella. Y un niño, es obvio, es un ser en formación, es un ser provisorio y, en cierta medida, incompleto; un niño ve las cosas iluminadas con más o menos matices pero en todo caso con perfiles que los grandes excluyen de su visión. En los restantes cuentos no se repite esta toma de distancia de la misma manera pero en cambio se acentúa el carácter de incompletos que singulariza a los personajes desde cuya perspectiva se relata. En *Lejana,* Alina Reyes, la incompleta por antonomasia pues es algo así como una esquizofrénica, debe buscar a la miserable que

es ella misma y que necesita encontrar para completarse; en *Carta a una señorita* el vomitar conejitos hace del protagonista (que es relator) un ser sobreabundante, lo cual viene a ser lo mismo que amputado a los efectos sociales, es decir también un incompleto; parecido a lo que ocurre en *Lejana*, pero habiéndose ya realizado el completamiento a partir de una carencia, es lo que sucede en *Cefalea*: dos o más narradores-protagonistas indistintos, hechos una sola masa, son también lo incompleto a fuerza de estar ligados, son lo incompleto previo que en ningún momento deja de mostrar su punto de partida, su origen; en *Casa tomada* es evidente la falta de completamiento de los dos hermanos, mirarse y creer que en la contemplación y el rito de las tareas se logrará la unidad buscada; en *Ómnibus*, por fin, sólo se puede pensar en saltar afuera cuando los dos perseguidos se sientan juntos, se toman de la mano y formulan un plan: antes estaban cortados, "huecos", ahora se completan y podrán resistir, si no entender. Niños, seres incompletos, intocables por cuya boca se expresa la existencia: aquí está, una vez más, la "zona sagrada" que no se puede soportar pero a la que no se puede sino exaltar.

En cambio, en *Las puertas del cielo* y en *Circe* el narrador elige el punto de vista de un adulto, toda la peripecia se desarrolla en el sentido de una obtención de juicios, tarea que asumen los personajes, y a través de ellos los relatores que persiguen, por lo mismo, la toma de distancia frente a lo que narran; tratan de ponerse fuera de la acción y de no ser devorados por ella pero, justamente por eso, confirman la esencia de la acción, tienden una pasarela para que la susodicha "zona sagrada" pase de su aislamiento a una cierta objetivación que no es la objetividad de los "otros", a una cierta validación que se halla en el punto en que se encuentra la inicialmente extrema particularidad con algo así como la posibilidad de una reivindicación respecto de un orden opresivo y limitado, más arbitrario todavía, en

el odio del conductor de *Ómnibus,* que en el nacimiento de los conejitos. El cambio de relator en *Lejana,* que más arriba presenté como un salto técnico, a la luz de esta nueva función aparece si no justificado por lo menos impregnado de sentido: lo de adentro volcado es también visto, hay alguien que hace de puente entre una subjetividad controvertida por el mundo externo y el mundo externo en su máxima tensión comprensiva; ese puente es el relator, el desdoblamiento más inmediato del autor, su doble, el que queriendo establecerse en una zona que no tenga nada que ver con él es quien sin embargo más rápidamente lo expresa.

Ya dije lo que diferenciaba a Borges de Cortázar; creo que se ha visto cómo la idea de un irracional anclado en la interioridad se manifiesta en todos los planos y niveles posibles de la gestión literaria, de la organización expresiva que constituye en la obra de Cortázar una preocupación básica. Sin duda que un análisis de Borges podría mostrar cómo lo irracional puesto afuera tiene también su modo adecuado de expresarse. Y bien, la preocupación fundamental expresiva que se manifiesta en diversos esquemas estructurantes no desaparece en la obra siguiente de Cortázar, así como tampoco tales esquemas que se amplían rompiendo no su sentido sino una temática que en *Bestiario* aparece si no restringida asfixiada en sus alcances; porque en última instancia no es preciso inventar mancuspias o vomitar conejitos para dar cauce a cierto malestar interpretativo del mundo; por eso, los hombres —no los animalitos— de *Rayuela* o de *Reunión* o de *El perseguidor,* sin dejar de lado la dialéctica de la "zona sagrada" como opuesta a la alteridad, tienen resonancias más profundas, abarcan resonadores más variados o, si se quiere, tocan sentidos más inmediatos pero más numerosos y acaso complejos. La sobrevivencia perfeccionada de estas líneas, que engendra intensi-

ficación de significaciones no excluye otros elementos que proponen por su lado una continuidad. Para no alargar demasiado estas notas, me limitaré a señalar dos o tres como punto de partida que encuentran luego su desarrollo pleno. Así por ejemplo en *Ómnibus*, de pronto, y es la única vez que lo hace en todo el cuento, designa a ciertos personajes por las flores que llevan: "Detrás se alinearon las margaritas, los gladiolos, las calas". En base a esta forma de definir construye, años después, un cuento íntegro, *La autopista del sur*, en donde a partir de cierto momento los personajes son designados por las marcas de sus respectivos automóviles. La idea del personaje que juzga *(Las puertas del cielo)*: "una vez más estar pensando todo lo que a los otros les bastaba sentir" reaparece en su esplendorosa y total miseria en *El perseguidor* donde el observar y el vivir constituyen decisiones situacionales que definen maneras de entender la realidad; como en los cuentos de *Bestiario*, de la oposición entre eso que llamaba "sentir" y eso que llamaba "juzgar", brota una clara inclinación del fiel en favor del primer término: es el mundo directo y enriquecido del creador, la capacidad de abarcar que define la verdadera vida, rasgo fundamental, por fin, de la "zona sagrada", todavía esbozada en todos los cuentos de *Bestiario* aunque oscuramente apologizada.

Por último, también podemos rescatar el instante de pasaje de una situación de equilibrio a otra de aparición de la "zona sagrada" como perdurable a lo largo de la obra entera. Dijimos que había una incomodidad y luego algo así como un alumbramiento que precedía la búsqueda de la formación de un grupo. En el instante de pasaje hay un azoramiento pero casi enseguida comienza un proceso de acostumbramiento que se advierte con claridad en *Carta a una señorita* como en *Casa tomada*: se convive con lo nuevo y creciente, casi diríamos que se lo alimenta, se lo rodea de una atmósfera verbal blanda, propia de un objeto peque-

ño y corriente por más que no se ignora que es extraordinario. Del mismo modo, pero con una fantasmagoría más concreta, si es lícito expresarse así, con una imaginación menos retórica, ocurre en *No se culpe a nadie*, en *La autopista del sur* o en *Las babas del diablo*, incluidos en libros aparecidos posteriormente.

Entonces continuidad y exaltación pero también variante dentro de la línea; paulatinamente hay menos renuncia, hay menos negación de una perspectiva humana, es decir histórica; poco a poco Cortázar va encontrando que la "zona sagrada" se da también y no simbólicamente, en todo lo humano, en la aventura del *Che* Guevara o en el martirologio de Charlie Parker: la relación directa con las cosas y el mundo, el conocimiento total, la capacidad de creación. Poco a poco, en este proceso, el juego de seres incompletos cuya mayor sistematización acaso sea *Historias de Cronopios y de Famas* tiende a diluirse en un enriquecimiento de temas o problemas que excluyen. Los grandes atisbos, de perfecta forma, contenidos en *Bestiario*, habrían llevado a Cortázar a una vía muerta de enroscamiento y narcisismo de no haberse producido una ampliación. Pero tal vez no. Lo importante, de todos modos, no es la conjetura sino que no haya ocurrido así.

BESANÇON
23 de enero de 1968

JULIO CORTÁZAR Y SU PEQUEÑO MUNDO DE CRONOPIOS Y FAMAS

MANUEL DURAND

La obra en prosa del argentino Julio Cortázar atrae al crítico a la vez que por su importancia intrínseca y por la resonancia que ha alcanzado en estos últimos años, por las dificultades —las oscuridades, ambigüedades, aparentes incoherencias— de sus textos. No cabe dudar de que nos hallamos frente a un autor influyente, en boga tanto en los países de lengua española como fuera de ellos.[1] Y que —distinto en este punto, como en tantos otros, de Jorge Luis Borges, al que parece aproximarlo cierto parecido superficial de temas y a veces incluso de estilo— ha sabido mantenerse cercano a las nuevas promociones literarias de su país. Y ello sin abandonar su actitud reservada, más allá

Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, en su libro sobre la literatura fantástica argentina publicado en México en 1954, fueron probablemente las primeras en ocuparse con extensión de la obra de Cortázar. "En México —escribe José Durand en 'Los cuentos del gigante' (*Américas*, abril de 1963) la aparición de *Bestiario* (publicado en 1951) fue muy aplaudida por Augusto Monterroso, José Arreola y Ernesto Mejía Sánchez". El éxito de su novelita *El Perseguidor*, que apareció primero en la *Revista Mexicana de Literatura*, de sus dos novelas, *Los Premios* y *Rayuela*, las traducciones al francés de algunos cuentos y de *Las armas secretas*, el aplauso de algún crítico europeo como Jacques Sternberg, la filmación de *Cartas de Mamá*, han contribuido en gran medida a la creciente fama de Cortázar. En el citado artículo, Durand sitúa a Cortázar entre los primeros escritores de Hispanoamérica, al lado de Borges, Carpentier, etc.

de grupos y cenáculos literiarios: "me dolía un poco —escribe acerca de uno de sus personajes en un fragmento que parece tener ribetes autobiográficos— no estar del todo en el juego, mirar a esa gente desde fuera, a lo ontomólogo. Qué le iba a hacer, es una cosa que me ocurre siempre en la vida, y casi he llegado a aprovechar esta actitud para no comprometerme en nada".[2]

Qdizá sus largos años de residencia en Europa —Roma, París— al alejarle de la vida literaria porteña le han dado cierta ecuanimidad, cierta serenidad para juzgar a sus contemporáneos y le han evitado el peligroso juego de alianzas y enemistades en que se basa con frecuencia el crítico para clasificar a un autor, afiliándolo a uno u otro grupo. Procedimiento tan fácil como peligroso, y en todo caso inaplicable a Cortázar, que con especial sutileza parece empeñado en un complicado juego: el de despistar a sus lectores, deparándoles nuevas sorpresas en cada obra suya. Apenas nos atreviámos a considerarlo como cuentista fantástico, en la tradición de Guillermo Enrique Hudson, Lugones, Enrique Anderson Imbert —más que lo maravilloso metafísico le interesa lo maravilloso biológico: muchos de sus cuentos fantásticos giran en torno a animales— cuando algunos audaces relatos realistas —de un realismo minucioso, lento, poético— llegan a desvirtuar esta primera impresión. Le hemos juzgado hombre de "torre de marfil", alejado de todo partidismo, y enamorado de la actitud estética, purista, que los simbolistas pusieron de relieve, cuando nos ofrece uno de los relatos más "comprometidos" —para ser más claros:

[2] "Las ménades", *Final del juego*. Es curioso observar que uno de los mejores cuentos de esta colección, "La noche boca arriba", puede haber influido en el excelente relato de Elena Garro. "La culpa es de los tlaxcaltecas" (*Revista Mexicana de Literatura*, marzo-abril, 1964). El aislamiento de nuestras literaturas hispánicas es, quizá, menor de lo que creíamos.

políticamente comprometidos— de estos últimos años: *Reunión,* acerca de la Cuba de hoy.[3]

Sutil, delicada, zigzagueante, contradictoria, la obra de cuentista de Cortázar nos deslumbra, pero su sentido parece escapársenos entre las manos, como arena brillante, como agua inquieta y huidiza. Las dificultades ofrecidas por sus primeros cuentos resultan, sin embargo, casi insignificantes si las comparamos a los problemas que plantean algunos relatos especialmente "abstractos" de su segunda época. Nos referimos a los cuentos de Cortázar que aparecieron primero en revistas literarias (algunos de los más interesantes y significativos, en *Ciclón,* de La Habana) y que más tarde fueron agrupados, casi todos, por el autor, para formar la segunda parte de un volumen al cual dan el título: *Historias de cronopios y de famas.*[4]

Humorismo, amor al detalle exacto enraizado en la vida cotidiana de Buenos Aires, imaginación irónico-fantástica, creación de palabras nuevas ("Los Posatigres"), se entremezclan desde las primeras páginas. "Trabajo desde hace años en la Unesco —nos confiesa el autor en "Posibilidades de la abstracción— y otros organismos internacionales, pese a lo cual conservo algún sentido del humor, y especialmente una notable capacidad de abstracción, es decir que si no me gusta un tipo lo borro del mapa con sólo decidirlo, y mientras él habla y habla yo me paso a Melville y el pobre cree que lo estoy escuchando".[5] Pero al llegar a la serie de relatos que da el título a la colección, y que lleva el largo sub-

[3] Véase la revista *Universidad de México,* mayo de 1964. El cuento narra un desembarco en Cuba, bajo el fuego del ejército, descrito por un argentino que participa en la aventura. Únicamente hacia la mitad del cuento descubrimos que el argentino no puede ser otro que el Che Guevara.

[4] Buenos Aires, Ed. Minotauro, 1962. Los cuentos de este volumen parecen haber sido agrupados según un *crescendo* de elementos fantásticos: los primeros, de un realismo aparentemente no problemático —pero no falta en ellos algunos motivos inquietantes— se contraponen a las historias de cronopios y famas situadas al final.

título de "Primera y aún incierta aparición de los cronopios famas y esperanzas. Fase mitológica", las características del estilo de Cortázar parecen acentuarse. Y en primer lugar la más visible y sorprendente: la creación de neologismos. El primer párrafo del primer cuento de la serie ("Costumbres de los famas") introduce seis palabras totalmente desconocidas del lector (o por lo menos desconocidas de sus nuevas acepciones): "Sucedió que un fama bailaba tregua y bailaba catala delante de un almacén lleno de cronopios y esperanzas. Las más irritadas eran las esperanzas porque buscan siempre que los famas no bailen tregua ni catala sino espera, que es el baile que conocen los cronopios y las esperanzas".

La incorporación a un texto literario de un número tan considerable de palabras inventadas por el autor, hasta llegar a un grado que podríamos llamar de saturación —el lector puede tratar de descifrar la primera, de imaginar una posible traducción de la misma al lenguaje ordinario; pero cuando son tantas, se siente desbordado y abandona el esfuerzo— no es, en sí, cosa nueva; son numerosos los antecedentes históricos de este procedimiento, ya sea en la literatura española (recordemos, por ejemplo, el soneto de Quevedo, *Sulquivagante, pretemor de Estolo*), ya en la inglesa (el famoso poema *Jabbewocky* de Lewis Carroll) o en la francesa (el *lettrisme* de la segunda posguerra. *Le Paralloïdre des Corfes* de André Martel, etc.). Con frecuencia son

[5] En efecto, según la entrevista hecha por José Durand (art. cit.) Cortázar señala que Melville es uno de los autores preferidos. Otros autores admirados por Cortázar: Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Borges, Virginia Woolf, James Joyce. (Este último puede haberle inspirado no solamente su interés por el monólogo interior, sino su amor a la creación de palabras.) De Borges admira sobre todo su perfección estilística. (Véase "Borges et la nouvelle genération", por Abelardo Castillo, p. 204 del número especial de *L'Herne* dedicado a Borges, París, 1964.)

textos de intención paródica, humorística. Tal intención no aparece claramente en este texto. Es cierto que el título, *Costumbres de los famas*, da al relato cierto tono semi-o seudo-científico, y nos hace sospechar que nos hallamos frente a un tratado de sociología o zoología *sui generis*.

Pero esta impresión queda rápidamente contrarrestada debido a otra característica del estilo, también evidente desde el primer momento: el tono explicativo "normal", que da por supuesto que el lector sabe de qué trata el texto. Lo más misterioso y sorprendente, pues, no resulta la introducción de los extraños cronopios, de los famas y de las esperanzas, sino el que estos seres sean considerados por el autor como de sobras conocidos por todos, lo cual hace innecesaria toda definición previa. En efecto: no sólo están ausentes de este texto, y de los siguientes, las definiciones de los *héroes* y *heroínas* de los relatos, sino que cuando por casualidad, como de paso, llegamos a una descripción de alguno de ellos, por ejemplo el cronopio, la definición resulta irritante por insuficiente y sumaria. Así, por ejemplo: "Los cronopios vinieron furtivamente, esos objetos verdes y húmedos". En el siguiente relato, *El baile de los famas*, reaparece, ligeramente modificada, la definición: "...los cronopios (esos verdes, erizados, húmedos objetos)..." Tenemos que aguardar hasta otro relato, *Alegría del cronopio*, para hallar una descripción de las esperanzas. Sabemos ya, desde el primer relato, que las esperanzas se irritan cuando ven que los famas bailan tregua o catala. Sabemos también, por el mismo texto, que las esperanzas van siempre acompañadas por otros seres no menos extraños: "Una de las esperanzas dejó en el suelo su pez de flauta —pues las esperanzas, como el Rey del Mar, están siempre asistidas de peces de flauta—..." Por fin llega la descripción: también incidental, como por casualidad: "El fama... nunca hablará hasta no saber que sus palabras son las que convienen, temeroso de que las esperanzas siempre alertas no se des-

licen por el aire, esos microbios relucientes, y por una palabra equivocada invadan el corazón bondadoso del cronopio".

Sin prisa, mediante toques sucesivos, mediante acumulación de pequeños detalles, de pequeños incidentes dramáticos, Cortázar nos va haciendo penetrar en el extraño mundo de cronopios, famas y esperanzas. Los personajes reaparecen una y otra vez, siempre en acción, en una serie de viñetas dramáticas: poco a poco empezamos a comprender que nos hallamos ante un mundo estable, bien definido, con relaciones sociales, con sus fórmulas para el saludo, sus alegrías y sus peligros. Quizá el mayor interés que estilísticamente presentan estos relatos reside en la utilización por parte del autor de dos estilos, diferentes —incluso opuestos— pero íntimamente enlazados y complementarios. El primero es un estilo que pudiéramos definir como "normal", "lógico-científico", destinado a establecer la coherencia del ambiente descrito, *a ganar la confianza del lector* ante lo que está leyendo. El segundo es un conjunto de fórmulas fantásticas, irracionales, imposibles de reducción a términos de experiencia cotidiana.

Así, por ejemplo, en el primer relato abundan los elementos lógicos estabilizadores, a pesar de los efectos de sorpresa, los neologismos y el ambiente de misterio, estableciendo una sólida articulación por debajo de los elementos absurdos que, por contraste, realza aún más la presencia del misterio. El título mismo combina ambos estilos, ambas posiciones contradictorias: *Costumbres de los famas*: *costumbres* nos anuncia que estamos frente a un texto que describe fenómenos de tipo social, o por lo menos relativos a seres vivos; en cambio la palabra *famas* nos desconcierta y nos inquieta por sernos desconocida. El adverbio *siempre* adquiere en este texto y en otros siguientes una importancia estabilizadora especial: nos recuerda que nos encontramos frente a una descripción de hechos que se repiten, observables, comprobables, regulares: "...las esperanzas...

buscan *siempre* que los famas no bailen tregua..." Relaciones lógicas, causales: es natural que a las esperanzas les irrite el que los famas bailen tregua, ya que es un baile desconocido para ellas; el que les agrada, aquél a que están acostumbradas, es el *espera*, que es precisamente el que los famas no quieren bailar, para irritarlas. Sigue un pequeño incidente callejero, fácilmente comprensible para el lector: las esperanzas se reúnen y atacan al fama que se ha burlado de ellas, que "bailaba y se reía, para menoscabar a las esperanzas". Lo dejan caído, sangrando, y los cronopios —que primero "formaron corro para ver lo que pasaría", otra frase "estabilizadora" y normal— acuden a consolarlo. Al final del cuento, Cortázar pasa del contraste a la síntesis: en lugar de oponer los elementos absurdos a los normales establece un puente entre los dos. El fama yace en el suelo, herido ("caído al lado de un palenque"), y los cronopios lo rodean, lo compadecen, y tratan de animarlo, "diciéndole así: —Cronopio, cronopio, cronopio. Y el fama comprendía, y su soledad era menos amarga". Al principio la invocación tres veces repetida con que los cronopios se dirigen al fama y le llaman cronopio nos desconcierta: parece un ejemplo más de lenguaje absurdo. Después comprendemos que la frase puede tener una traducción al lenguaje lógico normal, puede querer decir, por ejemplo: "Tú eres como nosotros, nos sentimos solidarios de tu dolor, te compadecemos, te acompañamos en tu dolor". La frase que suponíamos absurda se convierte en mensaje de fraternidad.

Muy variados son los procedimientos que emplea Cortázar para dar al lector una sensación —con frecuencia una sensación inicial, desmentida bien pronto— de estabilidad, orden, vida cotidiana normal. Entre ellos se encuentra la descripción de actividades lógicas y comúnmente aceptadas; de objetos usuales; de productos comerciales; de lugares conocidos por el lector argentino; y finalmente el uso del lenguaje hablado con los giros corrientes en Buenos Aires.

Los cronopios y los famas, por ejemplo, van de compras a las tiendas ("Alegría del cronopio"), se pasean en automóvil (ibidem), viajan ("Viajes") y pernoctan en hoteles. Los famas organizan sociedades filantrópicas ("Filantropía"). Un cronopio es nombrado Director General de Radiofusión ("Inconvenientes en los servicios públicos"). Tres cronopios y un fama llevan a cabo una excursión espeleológica ("Los exploradores"). Las esperanzas envían telegramas ("Telegramas"). Un cronopio se recibe de médico y abre un consultorio ("Terapias"). Los famas ponen una fábrica de mangueras y dan trabajo a numerosos cronopios ("Comercio"). Los objetos usuales aparecen constantemente: "Un fama tenía un reloj de pared y todas las semanas le daba cuerda..." ("Relojes"). "Un cronopio va a abrir la puerta de la calle, y al meter la mano en el bolsillo lo que saca es una caja de fósforos..." ("La foto salió movida"). Los productos o nombres comerciales aparecen también repetidas veces: Thos. Cook & Son ("Pegue la estampilla en el ángulo superior derecho del sobre"), las pastillas Valda ("Fama y eucalipto"), la colonia Jean-Marie Farina ("Cóndor y cronopio"), etc. Los lugares conocidos que aparecen en los textos contribuyen también a crear un sentimiento de familiaridad y estabilidad: el Luna Park, el café Paulista de la Avenida San Martín, la Plaza de Mayo, etc. (Ello, naturalmente, en vez de tranquilizar al lector, lo alarma, ya que nos señala claramente que el universo que habitan los misteriosos cronopios y famas es la propia ciudad de Buenos Aires). Finalmente, en las conversaciones aparecen a veces giros porteños: "Desde sus puestos (en las sociedades filantrópicas) los famas ayudan muchísimo a los cronopios, que se ne fregan". ("Filantropía"). "Este cartel anula todos los anteriores, Rajá, perro". ("Haga como si estuviera en su casa"). La forma típica del imperativo en la región del Plata aparece también: "Si te las dejan a menos comprá dos pares... ("Telegramas").

Pero frente a cada situación lógica, normal, familiar, el autor nos ofrece el "contraveneno" de la fantasía desbordante y absurda: sus personajes parecen "luchar contra el pragmatismo y la horrible tendencia a la consecución de fines útiles" ("Pérdida y recuperación del pelo", uno de los cuentos más silenciosamente absurdos del volumen, que, situado antes de la serie de historias de cronopios y famas, ayuda a preparar al lector para la lectura de estas últimas). Así, por ejemplo, el saludo es una actividad eminentemente social, reglamentada por costumbre, y que aceptamos como muy normal; pero el saludo entre cronopios y famas posee sus ritos propios que el autor describe pero no explica. Vemos, por ejemplo, que un cronopio puede ser "evitado" (¿apaciguado, propiciado?) si nos dirigimos a él con una fórmula muy precisa, siempre la misma, una especie de fórmula mágica para aplacar cronopios: el autor nos la proporciona en *El baile de los famas*, texto tipográficamente presentado como poema:

Si todavía los cronopios (esos verdes, erizados, humedos
[objetos)
anduvieran por las calles, se podría evitarlos
con un saludo: —Buenas salenas cronopios cronopios.

A los famas hay que saludarlos según otra fórmula precisa: en *Alegría del cronopio* asistimos al principio ritualizado de una conversación entre un fama y un cronopio:

"—Buenas salenas cronopio cronopio.
—Buenas tardes, fama. Tregua catala espera.
—¿Cronopio cronopio?
—Cronopio cronopio".

Después de tan misterioso principio volvemos a la trivialidad: nos encontramos en una tienda, y el cronopio compra hilo. Sin embargo, el autor vuelve casi enseguida al

mundo de la fantasía, de lo maravilloso, al recordarnos la importancia de la fórmula mágica del saludo, y de las palabras en general; una palabra inadecuada puede exponernos al peligro: "El fama considera al cronopio. Nunca hablará hasta no saber que sus palabras son las que convienen, temeroso de que las esperanzas siempre alertas no se deslicen en el aire, esos microbios relucientes, y por una palabra equivocada invadan el corazón bondadoso del cronopio". El autor establece así un constante vaivén entre lo cotidiano y lo mágico, en el curso del cual los efectos de sorpresa de este universo maravilloso se destacan continuamente; los puentes entre lo cotidiano y lo maravilloso resultan a veces en extremos difíciles de explicar, ya que —a pesar de la actitud seudo-científica de algunas descripciones, a pesar de que comenzamos a conocer bastante bien algunas de las características de la vida privada y pública de cronopios, famas y esperanzas— el autor nos ha ocultado algunos de los rasgos decisivos de estos extraños seres, o cuando nos revela algún dato importante lo hace en forma tal que la confusión del lector aumenta en vez de disminuir. El tamaño de estos seres es tan misterioso como el origen de los mismos. Sabemos que las esperanzas son microbios relucientes, pero sin embargo dialogan con los cronopios... y con los seres humanos: "el cronopio en su casa recibía a un fama, una esperanza y un profesor de lenguas... A la hora del almuerzo este cronopio gozaba en oir hablar a sus contertulios, porque todos creían estar refiriéndose a las mismas cosas y no era así". ("El almuerzo").

Un procedimiento de abolengo dadaísta y superrealista que Cortázar utiliza repetidas veces es presentarnos un objeto, en apariencia de uso corriente, que ha sido radicalmente transformado y no cumple ya con sus funciones normales o si las hace utiliza para ello materiales o técnicas diferentes a las normales. El autor nos proporciona un mínimo de explicaciones en algunos de estos casos. (Picabia,

Duchamp y Dalí nos habían ofrecido numerosos objetos cuya finalidad inicial y lógica había sido hábilmente transformada o pervertida: (recordemos las tazas y cucharas recubiertas de pieles, o el teléfono-langosta de Dalí). Cortázar nos ofrece el pez de flauta, el cronopio-cabrestante, el termámetro de vidas ("El almuerzo") y el reloj-alcachofa ("Relojes"). Este último relato, centrado por completo en la descripción de un objeto mágico-práctico, nos ofrece un ejemplo muy claro de lo que podríamos llamar "técnica de vaivén": nos desplazamos de lo cotidiano a lo absurdo y sobrenatural, y después, en un verdadero salto mortal, regresamos al mundo práctico. El texto empieza con una descripción normal, no problemática: un fama posee un reloj de pared y todas las semanas le da cuerda con gran cuidado. Pero pasa un cronopio (sabemos por el relato "Louis enormísimo cronopio", publicado en *Buenos Aires Literaria*, e inspirado por Louis Armstrong, que los cronopios representan encarnaciones de fuerzas naturales, que son imaginativos, que sus actos son inesperados, absurdos, locos) y el cronopio inventa el reloj-alcachofa o alcaucil, "que de una y otra manera puede y debe decirse", señala Cortázar, parodiando el estilo de los viejos manuales, de los antiguos libros de gramática. El artefacto es sumamente sencillo: "un alcaucil de la gran especie, sujeto por el tallo a un agujero de la pared". Sus numerosas hojas marcan la hora presente y además todas las horas, "de modo que el cronopio no hace más que sacarle una hoja y ya sabe una hora". (Falsa lógica: el reloj-alcachofa no es, en rigor, un verdadero reloj, pero tal cosa no parece importarle mucho al cronopio; incluso en el absurdo se mantiene un mínimo de orden, de rigor: "Como las va sacando de izquierda a derecha siempre la hoja da la hora justa..."). El final es una brusca transición, de efectos desconcertantes y humorísticos: pasamos de una sensación seudo- o causi-metafísica ("Al llegar al corazón el tiempo no puede ya medirse,

y en la infinito rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento") al prosaísmo más descarnado: el reloj-alcachofa sigue siendo una alcachofa, su corazón, que ha sido descrito líricamente como una infinita rosa violeta, sigue siendo un corazón de alcachofa, y el cronopio obra en consecuencia: "entonces se la come con aceite, vinagre y sal y pone otro reloj en el agujero".

Sencillez, concentración, efectos de sorpresa, son posibles en parte debido a que Cortázar no tiene que malgastar tiempo estableciendo un ambiente irreal: la presencia de cronopios y famas basta por sí sola. De ahí la extraordinaria brevedad de los relatos.

Buscar un sentido simbólico a estos relatos resulta tan tentador como peligroso. ¿Podrían acaso resultar los cronopios, "esos seres desordenados y tibios" ("Conservación de los recuerdos") personificación de los artistas, los famas un símbolo de la burguesía, las esperanzas de las masas inquietas y envidiosas? Pero recordemos que los cronopios "no son generosos por principio". Y los famas bailan por la calle ("El baile de los famas"). Todo intento de reducir arbitrariamente la desordenada fantasía de Cortázar a un esquema lógico, a una descripción sociológica, ha de fracasar. Los cronopios y los famas no pertenecen a nuestra sociedad, no son de este mundo, aunque vivan en Buenos Aires (recordemos, por otra parte, que también viven en los Andes y se pasean por el desierto). Cortázar parece haverse precavido en su propio texto contra todo intento de interpretación lógica. La única frase que ha subrayado resulta, quizá, significativa en este sentido: "Gran idiota —dice el fama—, *no había que preguntar*". ("Pañuelos"). Como a Picasso, como a muchos pintores de la escuela abstracta, lo que más puede irritar a un autor como Cortázar es la pregunta lógica, directa, brutal: "¿Y esto qué significa?".

Interesa subrayar el carácter general cómico de estos cuentos. Nos hallamos en un universo irreal, poblado por

monstruos extraños y por animales que hablan ("Sus historias naturales"): es el mundo maravilloso de las fábulas o de las películas de dibujos animados, no de los cuentos de terror según la tradición del siglo pasado (*Le Horla* de Maupassant, por ejemplo) o según la corriente de *science fiction* del presente. La falta de ambiente de angustia, de sentimiento trágico, se debe principalmente a dos factores: 1) cronopios, famas y esperanzas parecen tener con el hombre un contacto muy limitado; no son, por tanto, monstruos amenazadores. (En "El almuerzo" comen juntos un cronopio, un fama, una esperanza, y un profesor de lenguas. En algunos otros cuentos, los personajes identificados vagamente pueden o no ser humanos, pero en casi todos los casos su contacto con cronopios y famas no les acarrea ningún inconveniente). 2) si bien no llegamos a enterarnos de todos los detalles en cuanto a la vida de cronopios, famas y esperanzas, lo que sabemos nos demuestra que no se trata de monstruos malvados o peligrosos. Nos los imaginamos pequeños, verdes, casi transparentes, no agresivos y bastante torpes. Lo extraño, misterioso y desconocido puede ofrecer dos vertientes: si nos creemos amenazados nos inspira terror; si nos creemos libres de toda amenaza, nos inspira curiosidad: se despierta nuestro interés por "lo exótico". En casi todos estos relatos aparece un tipo de absurdo no amenazador, amable, curioso, grotesco e inesperado. Por ejemplo: los descubrimientos seudo-científicos de los famas nos llevan al terreno de lo absurdo risible: "Un fama descubrió que la virtud era un microbio redondo y lleno de patas. Instantáneamente dio a beber una gran cucharada de virtud a su suegra. El resultado fue horrible: esta señora renunció a sus comentarios mordaces, fundó un club para la protección de alpinistas extraviados, y en menos de dos meses se condujo de manera tan ejemplar que los defectos de su hija, hasta entonces inadvertidos, pasaron a primer plano con gran sobresalto y estupefacción del fama".

Vemos aquí lo absurdo en acción: una idea en sí grotesca y absurda (la virtud como microbio redondo y lleno de patas) es, en forma muy rápida, *instantáneamente*, utilizada como punto de partida para una acción irónica —no trágica—. Estamos muy lejos de la utilización simbólico-trágica de lo absurdo en, por ejemplo, *Metamorfosis* de Kafka. El adverbio *instantáneamente* ayuda a desrealizar aún más una situación en principio irreal y cómica, en la cual lo abstracto —la virtud— se ha hecho grotescamente concreto.

La ambigüedad en las relaciones entre cronopios y seres humanos —relaciones posibles, probables incluso, pero nunca descritas en detalle— contribuye también poderosamente a suprimir toda sensación de angustia y a avivar nuestra curiosidad. Los cronopios, etc., forman y no forman parte del mundo de los hombres. En "Inconvenientes en los servicios públicos" encontramos un claro ejemplo de la aplicación de una especie de "doble norma" a estas relaciones. Por una parte, existen, son descritas —o más bien sugeridas—, por otra parte, no parecen tener consecuencias, se proyectan en un plano irreal. Un cronopio ha sido nombrado Director General de Radiofusión: "este cronopio llamó a unos traductores de la calle San Martín y les hizo traducir todos los textos, avisos y canciones al rumano, lengua no muy popular en la Argentina. A las ocho de la mañana los famas empezaron a encender sus receptores, deseosos de escuchar los boletines así como los anuncios del Geniol y del Cocinero, que es de todos el primero. Y los escucharon, pero en rumano, de modo que solamente entendían la marca del producto". La broma pesada del cronopio parece, en principio, tener lugar en la ciudad de Buenos Aires: alusiones a la calle San Martín, a productos comerciales bien conocidos —el slogan de uno de ellos es incorporado al texto, con el natural efecto de sorpresa, por intromisión en una narración que se supone objetiva de una frase de propaganda comercial. Es, por otra parte, una broma difícil,

si no imposible, de llevar a cabo dentro de un ambiente lógico cotidiano. Parece más bien el sueño de un dadaísta; nos recuerda también un famoso cuento de E. B. White en que Uruguay se asegura la supremacía del poder político mundial a base de emisiones radiodifundidas y transmitidas desde un avión que subvierten totalmente la mentalidad de los demás países. Pero finalmente debemos subrayar los efectos limitados de la misma: no se aplican al porteño típico, sino a los famas que viven en Buenos Aires. Una vez más el brusco movimiento de vaivén nos lleva a la realidad cotidiana para arrancarnos de ella antes de que el lector pueda identificarse con el ambiente o los personajes. Son los famas que se asombran al escuchar la versión rumana de "Esta noche me emborracho". Los cronopios encargados de fusilar al autor del escándalo disparan sobre la muchedumbre congregada en la Plaza de Mayo, pero ni aún en esta forma conseguimos instalarnos en una realidad concreta y trágica. (Los seis oficiales de marina —extraordinaria coincidencia, ya que en una multitud agrupada en una plaza los oficiales no suelen hallarse juntos— y el farmacéutico que caen bajo las balas, ¿son hombres, cronopios o famas?).

Los relatos de Cortázar que nos presentan a cronopios y famas son, pues, tan irreales como los de una fábula o un cuento infantil; todo didactismo, alegorismo o simbolismo, por otra parte, ha quedado substituido por un claro sentido del humor. Nos hallamos ante un mundo de imaginación pura, no encaminada a fines prácticos, y en el cual no se plantean problemas de tipo fisiológico o metafísico. Si es válida esta interpretación, resulta inoportuno señalar como punto de partida de la elaboración artística del autor fuentes literarias exclusivamente —o predominantemente— argentinas, como se han propuesto para otros relatos suyos. Ni el influjo de Borges ni el de Roberto Arlt resultan suficientes en este caso.

Estos relatos, si nos vemos forzados a colocar ante ellos una etiqueta clasificadora, pueden ser descritos como miniaturas fantástico-humorísticas. La fantasía como fin en sí, no como reveladora de profundidades existenciales o metafísicas, engendra en ellos, a través de lo absurdo de personajes y situaciones, un sentimiento de asombro; la falta de identificación entre lector y personajes, lo absurdo de las acciones de los personajes, y la falta de un sentimiento de peligro o de angustia, determinan que las situaciones absurdas se resuelvan en sonrisa o en franca risa. Todo ello nos aleja de los cuentos de Borges, incluso de los cuentos fantásticos breves de este autor,[6] y nos aparta también de la corriente del humorismo "negro" surrealista o de sus posibles antecedentes en Apollinaire (*Le poète assassiné*). Estamos mucho más cerca del *"humor blanco"* surrealista que del "negro". Más cerca, también de las producciones teatrales inspiradas por este "humor blanco": más cerca del Ionesco de *La leçon*[7] o de *La cantatrice chauve* que del Ionesco de *Les chaises*. En suma: parece más plausible buscar los orígenes literarios de estos cuentos de Cortázar en la tradición francesa —mejor dicho, en la literatura francesa del siglo XX, que tan bien conoce Cortázar— que en sus antepasados o contemporáneos argentinos.

Cortázar, en efecto, que descubrió su afición por la literatura después de leer la versión española de un libro de Cocteau, *Opium, Journal d'una Désintoxication*, que impartió en Mendoza cursos de literatura francesa, conoce a fondo la literatura francesa de hoy. Su interés por la corriente superrealista lo revela, entre otros detalles, la dedicatoria de uno de sus cuentos en *Final del juego*: "A la me-

[6] Habría que señalar una posible excepción: ciertos textos de *El Hacedor* como "Argumentum Ornithologicum" en que Borges utiliza "lógica" y erudición con fines que parecen humorísticos.

[7] Por lo menos, de la primera parte de esta obra.

moria de René Crevel, que murió por cosas así".[8] (Hasta tal punto llega el bilingüismo de Cortázar que pronuncia el español con la *r* francesa, por haber nacido en Bruselas y haber pasado buena parte de su infancia en Bélgica).[9]

De todos los posibles antecedentes de estos cuentos en la literatura francesa de nuestro siglo, el más plausible es, quizá, Henri Michaux, el poeta llamado por Maurice Blanchot "L'ange du bizarre", alabado por André Gide en *Découvrons Henri Michaux* (1941), y que, por extraña coincidencia, pasó también su juventud en Bruselas. En sus poemas y sus relatos en prosa (sobre todo en *Plume*) Michaux crea un mundo irreal, entre trágico e irónico, de continua evasión. En *Mes Propriétés* experimenta con su fuerza mental

[8] El poeta surrealista René Crevel se suicidó en 1935. (Véase: "René Crevel: Surrealism and the Individual", por Marie-Rose Carré, *Yale French Studies*, 31, número esp. sobre el surrealismo, New Haven, 1964). Crevel era uno de los fundadores del movimiento. Su suicidio se debió en buena parte a un sentimiento de futilidad ante lo absurdo. El movimiento surrealista se ha movido desde el principio entre dos polos opuestos: la visión gloriosa de un mundo mejor, liberado por una revolución integral, que convertiría al hombre-masa en poeta, y un amargo nihilismo. "Creo —afirma Yves Bonnefoy, testigo de excepción— que la intuición esencialmente visionaria que entregó a los surrealistas las maravillas sobrerreales creó siempre una confusión, en sus imágenes y sus arranques de entusiasmo, entre un deseo de participación en lo sagrado y un secreto amor de la nada, si bien este segundo ingrediente no fue percibido por la intuición filosófica del grupo y en todo caso no habría sido aceptado por él". ("The Feeling of Transcendency", n. citado de *Yale French Studies*).

[9] Lo esencial, sin embargo, es que se siente argentino sin reservas, y escribe siempre en castellano. (Jules Supervielle, nacido en Montevideo, es, en cambio, un poeta típicamente francés.) Cortázar nació en 1914. Se halla así a medio camino entre la generación de 1924 y la de 1954, tal como las define J. J. Arrom (véase el importante estudio de J. J. Arrom, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963). De la generación de 1924 tiene el afán innovador en el estilo, el deseo de experimentar a toda costa; de la generación de 1954, el interés por la sociedad y la política (ver nota 3). Pertenece a la subgeneración de 1940. Henri Michaux, que puede haber influido en Cortázar, nació en Namur (Bélgica) en 1899. Lautréamont y Supervielle son influencias poderosas para Michaux, quizá también han influido en Cortázar.

y con los objetos que posee, transformándolos mágicamente. Describe también animales fantásticos, visiones delirantes, transformaciones súbitas y maravillosas. Es un mundo de magia cotidiana, en que lo usual y lo fantástico se entrecruzan constantemente. Y en que la fantasía del poeta crea constantemente las palabras que necesita:

> Jarrettes et Jarnetonsí avançaient sur la route débonnaire.
>
> Darvises et Potamons folâtraiente dans les champs.
>
> Une de parmegarde, une de tarmouise, une vieille paricardelle ramiellée et foruse se hâtaient vers la ville.
>
> Garinettes et Farfalouves dévisaient allégrement.
>
> S'éboulissant de groupe en groupe, en beau Ballus de la famille des Bormullacés recontra Zanicovette. Zanicovette sourit, ensuite Zanicovette, pudique, se detourna...
>
> ("Dimanche a la campagne") [10]

A diferencia de otros autores de poemas o cuentos fantásticos, Michaux introduce cierta continuidad en algunos de sus textos haciéndolos girar en torno a un héroe, Monsieur Plume, especie de Chaplin kafkiano, víctima de increíbles aventuras sobrenaturales en que lo absurdo es con frecuencia utilizado con fines cómicos. (También con la presentación repetida de cronopios y famas adquieren continuidad los textos de Cortázar a los que nos hemos referido). Pretendemos con esto *situar* los textos de Cortázar, no despojarlos de su evidente originalidad; las diferencias que

[10] *Plume précédé de Lointain Intérieur*, Paris, Gallimard, 1938. Los textos principales relativos a "Un Certain Plume" son de 1930; cuatro textos suplementarios, de 1936.

separan a Cortázar de Michaux son tan visibles como sus semejanzas; en Cortázar es menos evidente la amargura y la crueldad, sus personajes no se sienten desesperadamente solos, como Plume, porque Cortázar ha creado toda una sociedad de seres irreales; su mundo es así más alegre, más inofensivo que el de Michaux, más variado y menos trágico. "Aventuras dolorosas, guiadas por un enemigo implacable": así define el propio Michaux las de Plume.[11] Cronopios, famas y esperanzas habitan bajo el cielo más benigno de la región del Plata; la sociedad fantástica de Cortázar, nos ofrece una visión más amable. Los personajes de Michaux se arrancan las cabezas para jugar con ellas; los cronopios de Cortázar se acuestan bajo flores y se identifican con ellas; en las torres del invisible reino ondean invisibles banderas de esperanzas.

Yale University

Publicado en *Revista Iberoamericana* Nº 59, Enero-Junio 1965, Pittsburgh.
Reproducción autorizada por su editor.

[11] *Ibid.*, p. 147.

LAS REALIDADES SECRETAS DE JULIO CORTÁZAR

ALAIN BOSQUET

De todas las literaturas hispanoamericanas, la literatura argentina —al menos en sus manifestaciones más recientes— es la única que vuelve la espalda al barroco cósmico (heredado en parte de los esquemas del pensar precolombino) y a la novela de reivindicación social. Por el contrario, dentro de esta literatura se encuentran inquietudes propias de los escritores europeos más cerebrales. El ejemplo más célebre es el de Jorge Luis Borges, autor de "Ficciones" y "Laberintos", uno de los espíritus más originales de nuestro tiempo, y en todo caso el que dedica más espacio en sus relatos a lo *probable*, a lo *posible*, a lo *inconcebible*, considerados como enemigos de lo verdadero y de lo real.

No es causal que al dar cuenta de *Las Armas Secretas*,[1] de Julio Cortázar, nos parezca inexcusable recordar la obra de su maestro y compatriota. Las aproximaciones entre uno y otro son numerosas y ambos acusan la misma predilección por los acontecimientos inexplicables, las especulaciones monstruosas, la búsqueda de verdades propiamente inauditas. La manera de Cortázar es sin embargo, peculiarmente suya, y el lector francés no deja de descubrir en

[1] *Les Armes Secrètes*, Gallimard. "La Croix du Sud", colección dirigida por Roger Callois. Traducción —un tanto rígida— de Laure Guille. 226 páginas.

sus novelas una suerte de brutal entrada en materia y una especie de hipnotismo directo que Borges, autor más delicado y hasta —diríamos— más perverso, evita mediante una unción plenamente melodiosa. Cortázar prescinde de semejantes precausiones: su forma del insólito es de una eficacia más sana. A menudo, nos arroja a la cara esa particularidad desde el principio del relato. "Axolotl" comienza así:

> "Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl".

La magia está como instalada, súbitamente y sin discusión. El mecanismo vendrá después: a fuerza de contemplar los axolotl el narrador *atraviesa*, si cabe el término, el vidrio del acuario y se une a ellos; puede, entonces, contemplar que fue y que conserva forma humana. El misterio se presenta suficientemente claro como para tener que padecer una demostración exhaustiva: persiste, sin embargo, el misterio. He aquí la primera frase de "Las babas del diablo" *:

> "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos..."

Establecida la lógica de la ilógica se puede admitir entonces que el autor de la historia en cuestión es (tal vez) la máquina de escribir: en el dominio de la relatividad esto

* En la traducción de Laure Guille este cuento ha sido titulado "Fils de la Vierge". (N. de los T.)

no es ningún modo aberrante. Último ejemplo: "Las Armas Secretas", que da su título a esta recopilación:

> "Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano..."

Se puede asistir, entonces, a un desdoblamiento de lo real o, si se prefiere, a una multiplicación de lo real en formas que lo niegan como tal. Lo posible y lo imposible se entrechocan, y la sinrazón —sin el menor delirio gratuito— se vuelve una serena potencialidad no verificable. De un sueño nace una realidad tangible y aceptable: que un accidentado, en un hospital, experimente la sensación de vivir, ocho siglos antes, la existencia de una víctima expiatoria prometida al altar del sacerdote, y termina literalmente en la piel de su sueño. El azar es también un factor de la realidad secreta; más aún que el azar, el simple juego; y más todavía que el juego, el juego de palabras. De un palíndromo como "A l'autel elle alla, elle le tua là" ** nace una situación, una historia, algo extraño que se incorpora rápidamente.

El poder de Julio Cortázar es notable; maneja ideas con máxima soltura, como un prestidigitador de clase. Uno se siente seducido y a veces endurecido de terror. Sería falso invocar, como referencia, a la literatura alucinatoria a la alemana, de extracción kafkiana. Parecería necesario referirse a los maestros ingleses y americanos del género, con Edgar Poe a la cabeza. Sin duda Julio Cortázar no sólo es más moderno sino que incluso puede afirmarse que constituye la vanguardia de cierta concepción literaria, emparentada con incontables inquietudes científicas y psicológicas. Pero no es un autor de ciencia-ficción del tipo del

** Juego de palabras, muy frecuente en francés, cuya lectura es fonéticamente idéntica de izquierda a derecha y viceversa y, por tanto, intraducible.

inglés Roald Dahl, a quien recuerda a veces. En Cortázar el estilo y la intensidad emocional no pueden derivar su rol clásico en una mecanización cualquiera: aquí no hay ni robots ni intervención marciana. Lo imposible y lo no comprobado son vividos, aún a través del absurdo.

(Trad. de S. de T. y N. T.).

(Este artículo fue publicado en el "Courrier Littéraire" de *Le Monde*, de París, en su edición del 3 de agosto de 1963. Su traducción y reproducción se efectúa con autorización expresa de su autor y de sus editores originales.)

NOTA SOBRE UN CUENTO DE JULIO CORTÁZAR: "EL OTRO CIELO" [1]

ALEJANDRA PIŻARNIK

Enfant, certains ciels ont affiné mon optique...
RIMBAUD.

En *El otro cielo* las discontinuidades de tiempo y espacio son afrontadas por un solo personaje. De esta suerte aparecen el tema del doble y el tema del confinado a un exilio imaginario que, al convertirse en un espacio híbrido, decidirá el ingreso definitivo del errante en un tercer exilio real.

El otro cielo consta de dos historias entreveradas cuyo personaje central es el *yo* que las va contando. La probabilidad (incluso la certidumbre) de que una de las historias consista en situaciones imaginarias del narrador-protagonista, no compromete su autonomía literaria.

El protagonista reside, alternativamente, bajo dos cielos: el uno se cierne sobre Buenos Aires, alterada por las postrimerías de la segunda guerra mundial; el otro es el cielo artificial de las galerías y los pasajes del París del siglo pasado.

Desaparecidos los límites, maltratado el yo soy, resulta "simple como una frase musical" deambular de una época a otra, de uno a otro país. Cuando el traslado sobre-

[1] Incluido en *Todos los fuegos el fuego* (Sudamericana, Buenos Aires, 1966).

viene a mitad de la frase, ésta adquiere la función de una escena giratoria. De ahí derivan períodos tan extensos, los que enlazan variadas y numerosas oraciones: espacios gramaticales en movimiento donde coexisten el lugar y el instante presente del narrador, sus aventuras de "viajero mental" a París o Buenos Aires, su alegría o su decepción al llegar o al volver, las descripciones de lugares, personas, de sus propios sentimientos y hasta de sus impresiones primarias. El esquema de la narración participa de la singular estructura del laberinto.

El otro cielo consta de dos partes regidas cada una por epígrafes originarios de *Les chants de Maldoror*. El contexto del primero alude a la despersonalización, al temor de perder la memoria o la identidad, y al doble. Cortázar transcribe la "terrible acusación" de Lautréamont a una sombra intrusa en su cuarto: *Esos ojos no te pertenecen... ¿de dónde los has tomado?*

(Maldoror destina a la intrusa su violencia inadjetivable. Esto no lo exime de tener que reconocer en ella la más alta perfección en materia de perversidad. Nadie sino la sombra merece el máximo galardón: "la palma del mal" Maldoror manifiesta su deseo ambiguo de besar los pies de la vencedora; mas si se prosternara estrecharía vapor transparente. Muy pronto comprueba que es el otro (o la sombra) quien es el irónico, y no él.

En la busca —verdadera cacería— del cuerpo de sombra, el otro simula colaborar con el poeta para mejor traicionarlo. Apenas éste le exige, mediante una señal, no moverse, la sombra imita el ademán. De ese modo descubre el secreto de la sombra y la consecuente necesidad de romper el espejo de su bohardilla. Concluye que no es la primera vez que "me sucede encontrarme frente al desconocimiento de mi propia imagen").

Al evocar el pasaje Güemes de su adolescencia, el narrador presenta una mixtura que alía un interés por los caramelos de menta con amores a precio fijo con voces que anuncian *las ediciones vespertinas con crímenes a toda página*. Las correspondencias extremas que incluye su enumeración no bastan para volver visibles los prestigios y ese poder de hechizo que el tierno paseante atribuía a pasajes y galerías. Pienso, entonces, en virtudes más secretas: galerías y pasajes serían recintos donde encarna lo imposible. Al menos, así se le revelarían al adolescente enamorado de lugares donde sólo y siempre es de noche —noches artificiosas o ilusorias, pero que *ignoran la estupidez del día y del sol ahí afuera*. Y puesto que lo imposible es sinónimo de lo vedado, el Pasaje Güemes se manifiesta como el lugar prohibido que se desea y a la vez se teme franquear.

Años después, el misterioso adolescente alienta en el interior de un adulto que ejerce la profesión de corredor de bolsa. Intensificada su atracción por galerías y pasajes, elige como espacio predilecto a la Galérie Vivienne, pequeño mundo de hermosura inocente, que se halla en París y en el siglo pasado. Allí conoce a Josiane, una prostituta encantadora. Poco importa cómo realiza la mudanza; lo esencial es que un deseo imposible ha sido elevado a un plano absoluto en el que alguien se conduce con maravillosa soltura. En cuanto a Josiane, la probabilidad de que sea una fantasma emanada de un visionario no impide sentirla más viviente, amable y persuasiva que a Irma la real.

La doble existencia del corredor de bolsa muestra diferencias radicales e insolubles. Su deseo más profundo reclama el *allá*, en tanto aquí lo sujetan su madre y su novia, llamada nada más que Irma. A más de esto, el conflicto se multiplica pues el soñador teme abandonarse indivisiblemente a su íntimo llamamiento. Es verdad que su llamamiento o reclamo incluye meras fantasías, pero en cambio son muy reales la soledad y el sentimiento del exilio de

estas criaturas que exigen de lo imaginario aquello mismo que un poeta del lenguaje, esto es: que sea su verdadera patria. Por otro lado el viaje al *puerto de reposo* significa padecimientos extremos. Baste mencionar el desdoblamiento de sí o la certidumbre (y el terror) de ser dos, o el miedo de perder la identidad, o el desconsuelo ulterior a la proyección de criaturas psíquicas maravillosas en el mundo real. No obstante, el soñador entra en la noche interna o, lo que es igual, sale de sí mismo, se emancipa del propio personaje, y se pierde en el encuentro.

Hay, en *la patria secreta,* alguien extraño y ajeno que se destaca por estar presente y ausente al mismo tiempo. Se trata de un asesino a quien llaman Laurent (cuando algo —incluso la nada— tiene un nombre, parece menos hostil), cuya singularidad consiste en convertir "mujeres de la vida" en mujeres de la muerte. Tan cierto es que *todo parecía ordenarse en torno al gran terror del barrio* que hasta el lenguaje finaliza empobrecido: se dicen *frases sueltas que en seguida son Laurent.* El lenguaje del terror se propaga al otro extremo de la narración y también los colegas y clientes del corredor de bolsa no hablan sino Laurent. Esta fugaz e intempestiva traición al principio de la simetría (el aquí y el allá perfectamente divididos) atestiguan un sentido del tiempo y del espacio bastante temible por lo relativo.

La *patria secreta* consiste en su participación en *maravillosa* (tiempo sin horas, tiempo con Josiane, ángeles de la pequeña galería...) y en *siniestra*[2] (las nevadas y el frío parecen solidarizarse con el matador y el afuera se torna una alegría de lo amenazante). El corredor de bolsa no puede no sentir gratitud por *lo siniestro,* puesto que para él significa complacerse sin límite de tiempo con la compañía de Josiane.

[2] Cf. Dr. Enrique Pichon Riviere: "Lo siniestro en la obra del Conde de Lautréamont", *Revista de Psicoanálisis,* nº 4, Buenos Aires, 1947.

¿Quién es Laurent?

Un tema literario tan antiguo como fascinante vincula el teatro con la vida. *La comedia humana* o *El gran teatro del mundo* son títulos que confirman que "la vida es la farsa que todos debemos representar". Parejamente, un vetusto y hermoso argumento reitera que nadie puede escoger el papel que tendrá que interpretar. Así, el papel de la muerte le habría sido asignado a Laurent. No es una casualidad si Cortázar le atribuye el don del ocultamiento.

Desde tiempos remotos la muerte es experimentada como la oculta que oculta. En cuanto al acto de matar, incluye fusión con la muerte, y esto, a su vez, implica identificación con la ignorada asesina que siempre se esconde. Como ella, Laurent actúa desde lo oculto, y nadie sabe ni comprende por qué ni cómo ni para qué irrumpe, actúa inexplicablemente, y desaparece. Como los muertos acerca de la muerte, únicamente las víctimas de Laurent sabrían de su presencia total.

¿Cómo llegó Laurent al *otro cielo*? Conviene acordarse de unos viejos rumores que disonaban en el Pasaje Güemes: *se voceaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página.* Así, una suerte de materia binaria compuesta por Eros y la muerte informa el barro primero con que moldearon a Laurent.

Este golem jamás visto posee un rasgo exclusivo e invariable: ultimar prostitutas — rasgo que se halla en conexión cordial con el epígrafe de Lautréamont y, sobre todo, con su contexto. De donde se deduce que Laurent es el dueño de sus ojos azules por haberlos sustraído de alguna asesinada por sus manos de sombra sombría. Pero acá se recuerda que Lautréamont querellaba con una sombra que resulta ser su sombra, de modo que Laurent es él, Lautréamont. Luego una coincidencia: la primera sílaba del nombre inventado Laurent es la misma que la primera sílaba del pseudónimo Lautréamont. Y a propósito: la figura

central del *barrio de las galerías* es un adolescente sudamericano fácilmente identificable como Isidore Ducasse, conde de Lautréamont.

Lautréamont frecuenta el café predilecto de los amantes felices del cuento. En ese recinto se produce la escena más tensa e intensa, aunque tan simple que resulta extraño tener que destinarle términos estremecidos y solemnes.

Se trata de la situación siguiente: una noche, el narrador concurre al café predilecto. Poco después aparece el sudamericano. *Yo* resuelve acercársele y hablar con él. Algo se opone, sin embargo, e interviene en la brevísima duración correspondiente al tránsito del deseo a su realización, y *ahora no soy más que uno de los muchos que se preguntan por qué en algún momento no hicieron lo que habían pensado hacer.* Declara haberse olvidado *lo que sentí al renunciar a mi impulso,* si bien recuerda que su olvidado sentimiento se parecía a la transgresión y al ingreso en un *territorio inseguro.*

Por cierto que tamaño terror frente al emisario o depositario de lo vedado se revela luminoso y compartible. Pero tal vez convenga replantear el conflicto nunca resuelto: el corredor de bolsa logra eximirse de las más temibles confrontaciones con la locura y con la muerte; sin embargo, entiende que con ello dejó pasar la ocasión de salvarse de no sabe qué cosa.

Y sin embargo creo que hice mal, que estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme.

Creo que en los bajos fondos de su espíritu comprende que su encuentro con el otro lo hubiera libertado. Entre otras cosas, hubiese logrado sobrepasar esa suerte de curso de introducción a la poesía que vendría a ser su escena giratoria que, si lo traslada al *otro cielo,* también lo vuelve a Buenos Aires, y esto significa perdurar indefinidamente en la ambigüedad.

El protagonista afirma que no se atrevió a dar el paso

definitivo. A lo cual agrego una conjetura propia: no importa si no se animó a dar el paso definitivo porque alguien lo ha dado en su lugar. Ese alguien es su doble: un poeta que se extravió en la busca de cosas que nos conciernen fundamentalmente.

De esta suerte, el genial montevideano suscita un *doppelgänger*, muchos años después de su muerte, aunque muy cerca de su país natal. Queda Laurent y sus aventuras de doble a la segunda potencia — suerte de "tercero" emanado de dos personajes que son uno.

En la segunda parte del relato, la *patria secreta* se halla privada de su antiguo poder de encantar y proteger. Convertida en tierra de elección del crimen y de la guerra ("pseudónimos de la realidad"), *yo* intenta hacerse cargo de tamaña pérdida. No tener más un *lugar de reposo*, siquiera ilusorio. Exilio en estado de pureza intolerable. Es posible morir de cosas así: *on meurt à moins.*

No lejos del segundo epígrafe, el conde de Lautréamont formula una pregunta muy adecuada para nuestro desolado viajero: *¿Por qué no considera mejor como un hecho anormal la posibilidad que ha tenido hasta ahora de sentirse exento de inquietud, y, por así decir, feliz?*

En su último viaje al *otro cielo* le informan que Laurent fue apresado; también le hacen saber la muerte del sudamericano. La doble nueva la inspira este paralelismo: *las dos muertes* (...) *se me antojaban simétricas la del sudamericano y la de Laurent.* Se trata de un simétrico y definitivo atentado a su felicidad. Para corroborarlo, se casa con su novia.

El marido de Irma refuta la sola idea de no volver más *allá*, pero su firme rechazo de esta probabilidad solamente la confirma. Más rica en significaciones se muestra su convicción de haber sufrido la más irremediable pérdida por culpa del sudamericano, *como si él nos hubiera matado a*

Laurent y a mí con su propia muerte. El final de esta frase me recuerda un detalle de *Nadja*: André Breton alude a la muerte del conde de Lautréamont eludiendo el verbo *morir*, tan fácil, tan intransitivo. Y más aún: *il reste pour moi quelque chose de surnaturel dans les circonstances d'un effacement humain aussi complet.*

Muerto Lautréamont, el corredor de bolsa no vuelve (nunca volverá) al *otro cielo*, de acuerdo con este adagio: *Murió el hombre, murió su sombra.*

En *El otro cielo*, Julio Cortázar ha configurado, deliberada y fatalmente, una querella simétrica a la que sostiene Maldoror con su propia sombra. Pero *El otro cielo* es, antes que nada, un lugar de encuentro con la "belleza convulsiva" y con una perfección no poco terrible. Con lo cual hago referencia, una vez más, al *otro* que acosa al pronombre personal y secreto que narra una historia donde lo más real es el drama filosófico.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

Hay en *Los premios*, primera novela del cuentista Julio Cortázar, un esfuerzo narrativo sin desfallecimientos que funde el misterio vital de los personajes con el sondeo poético de lo argentino. Pero hay, también, una madurada concepción de la novela, para lo cual deseo, ante todo, dar algunas claves al lector. Me refiero, fundamentalmente, a tres comentarios de Cortázar en *Realidad*. En el primero (núm. 8 de esa revista) expone sus ideas sobre la novela contemporánea. Dice allí que la novela, "uno de esos monstruos que el hombre acepta, alienta, mantiene a su lado" comparte el uso de un lenguaje nominativo (al que se aferra el lector que busca amenidad, fantasía, fluidez) y un lenguaje de revelación poética. Advertimos entonces que Cortázar ha acudido en *Los premios* a ambas posibilidades del lenguaje; a veces en síntesis sutiles, a veces por cauces diferenciados, como ocurre en los soliloquios de Persio, donde lo poético y lo metafísico se funden en páginas de intensa sugestión. Otros conceptos del artículo citado aluden al armazón arquitectónico de la novela, que tan precisamente regula el organismo de *Los premios*, a veces hasta en lo excesivo. No sólo la fábula tiene muy bien distribuidas sus galerías interiores, sino que agrega un epígrafe, un prólogo, un epílogo, una nota al final y hasta una impertinente solapa aclaratoria, recursos que revelan la duda sobre el lector, sobre su capacidad para alcanzar el juego sutil de la novela, viaje hacia la intimidad de unas almas, de un país.

El propósito de sumir al lector en un aura de *encantamiento* poético (del que Cortázar habla en el artículo que recordamos) es evidente en todo el curso del libro y trasciende a las situaciones y los diálogos, aun en los momentos y frases más realistas y minuciosas. La búsqueda de una síntesis arquitectónica, la fusión poética a que se someten todas las motivaciones, es la que hace sentir falsas algunas escenas y falsos algunos personajes, en la medida que se ofrecen como "muestras" parciales de una alegoría.

El segundo artículo de *Realidad* (núm. 13) es una reseña inteligente sobre *El poder y la gloria* de Graham Greene válida en cuanto supone una penetración de la aptitud narrativa para injertar las situaciones, el mundo de los seres la problemática trascendente del hombre de hoy. Obsérvese que Cortázar no sigue el fácil camino de copista de las cosas que quiere mirarlas por dentro, indagar su misterio. Pero es un tercer artículo, sobre *Adán Buenosayres* (1948) publicado en el número 14 de *Realidad*, el que más interesará a los futuros exégetas de *Los premios*. La novela de Marechal, peronista notorio, fue juzgada por Julio Cortázar, antiperonista notorio, con independencia de ese factor político, y con verdadera admiración. En un medio opaco, esa actitud reveladora de una honda disposición ética bastó para difundir la nota de Cortázar, que poseía además valores intrínsecos. Subraya precisamente la imbricación de dos lenguajes y la aptitud poética creativa de Marechal, dos valores ya analizados en sus páginas anteriores que aparecen patentes y ricas en *Adán Buenosayres*. Es evidente que en la elaboración de *Los premios* ha contado fundamentalmente el módulo de aquella novela, en sus líneas maestras, en su íntimo juego irónico, y hasta en mínimas notas como el escape hacia el encuentro telúrico con cierta contención y reserva. El artículo de Cortázar sobre el libro de Marechal parece señalar el encuentro de un camino propio. Lo cierra obligándose a no desconocerlo como "fuerza viva", como

"enérgico empujón hacia lo de veras nuestro" y denota una fascinación que obligará siempre a considerar a *Adán Buenosayres* como el punto inmediato de referencia de *Los premios.*

Ambas novelas son, en el plano más íntimo, alegorías del *viaje,* de este viaje misterioso y breve, por caminos distintos: lenguaje liberado de pudores falsos, capaz de ascender intrépidamente a lo ontológico; desconsuelo y desconcierto frente a una Argentina que se da como proyecto, desde un angustiado caos presente; aspectos de la obra que pueden desglosarse sin perjuicio "del color y del calor de novelas propiamente dicha" (libros VI y VII de Marechal; los 9 soliloquios de Persio-Cortázar insertados en *Los premios*). El desajuste en todos los planos del ser que desasosiega al argentino se expresa novelísticamente en Cortázar y Marechal con la misma valerosa ansiedad, a través de unas pocas existencias en todas sus atmósferas, actitudes vitales y en la palabra que las *revela.* A pesar de que las situaciones se diversifican, también aquí seres distintos tienen que aceptar la convivencia en el azar del viaje imprevisto, y aún, acaso, ambos libros se unen en un mismo desacuerdo entre la ambición (sumamente avisada en el texto y sus aclaraciones) y el desnudo texto narrativo: tampoco en *Los premios* —como apuntó Cortázar sobre *Adán Buenosayres*— se cumple el propósito de dar "una superunidad que amalgamara las disímiles sustancias allí yuxtapuestas".

Apuntemos finalmente la presencia común de una prosa personalísima, de una expresa voluntad de estilo. La prosa de Cortázar es flexible, cálida, nerviosa, plegada a cada situación, capaz de instantes de nítida belleza, a la que sólo debe imputarse una estricta falta de dominio en la tendencia a la observación ingeniosa, inteligente, que a veces detiene el curso puro de lo novelesco.

La novela de Cortázar, como una película de "nueva

ola" traducida al porteño, no ahorra escabrosidades, costumbrismo, psicología en trazos fotográficos, violaciones, aberraciones y otros cuadros de seguro interés. Hay en cambio un plano en el que toda esa apariencia se supera. Cortázar se ha cuidado bien de separarlo, hasta en el tipo de letra. Así, el libro se dirige a todos los sectores, a todos los gustos. Cierta minoría que gusta descifrar elucubraciones abstrusas, o empaparse de poéticas intuiciones, beberá los monólogos de Persio que, según el mismo autor, representa la "otra dimensión" de la novela. Como soy curioso y testarudo, y además la costumbre de leer los libros completos no me permite saltar ni una línea, hallé en dos párrafos la linterna que pudo iluminar esa "otra dimensión". Vale la pena copiarlos, porque ellos ejemplifican el estilo de esos monólogos y resumen la idea que —por otra parte— surge quizá sola de todo el resto, si Cortázar no nos hubiese prohibido buscarle intenciones alegóricas. Los dos párrafos se encuentran en páginas sucesivas (319-320) y se complementan:

" Los sentidos dejan poco a poco de ser parte de él para extraerlo y volcarlo en la llanura negra; ahora ya no ve ni oye ni huele ni toca, está salido, partido, desarado, enderezándose como un árbol abarca la pluralidad en un solo y enorme dolor que es el caos revolviéndose, el cristal que cuaja y se ordena, la noche primordial en el tiempo americano". (p. 319).

"...¿Qué debía quedar de todo eso, solamente una tapera en la pampa, un pulpero socarrón, un gaucho perseguido y pobre diablo, un generalito en el poder? Operación diabólica en que cifras colosales acaban en un campeonato de fútbol, un poeta suicida, un amor amargo por las esquinas y las madreselvas. Noche del sábado, resumen de la gloria, ¿es esto lo sudamericano? En un tiempo de presente indefinidamente postergado, de culto necrofílico, de tendencia al hastío y al sueño sin ensueños, a la mera pesadilla

que sigue a la ingestión del zapallo y el chorizo en grandes dosis, ¿buscamos la coexistencia del destino, pretendemos ser a la vez la libre carrera del ranquel y el último progreso del automovilismo profesional? De cara a las estrellas, tirados en la llanura impermeable y estúpida, ¿operamos secretamente una renuncia al tiempo histórico, nos metemos en ropas ajenas y en discursos vacíos que enguantan las manos del saludo del caudillo y el festejo de las efemérides, y de tanta realidad inexplorada elegimos el antagónico fantasma, la antimateria del antiespíritu, de la antiargentinidad, por resuelta negativa a padecer como se debe un destino en el tiempo, una carrera con sus vencedores y vencidos? Menos que maniqueos, menos que hedónicos vividores, ¿representamos en la tierra el lado espectral del devenir, su larva sardónica agazapada al borde de la ruta, el antitiempo del alma y el cuerpo, la facilidad barata, el no te metás si no es para avivarte?" (p. 320).

Por si no bastara, hay también en estas páginas un *leit-motiv,* una obsesión que vuelve como las olas a la playa, y que contiene, en sus dos elementos fundamentales, los dos extremos del alma literaria argentina. La obsesión es un cuadro: "el guitarrista de Picasso que fue de Apollinaire"; y los dos elementos: la guitarra, que es módulo del pensamiento y el canto nuestro, en conjunción con alusiones al arte europeo. Este *leit-motiv* es pictórico, pero el tratamiento de las divagaciones "pérsicas" es más bien musical. La acumulación de palabras extrañas en estos trozos puede tener varias explicaciones: una el "no crea que sólo sé hablar como mis otros personajes"; otra, la intención poético-musical; otra, en fin, la tomadura de pelo.

Los personajes, que comienzan hablando y actuando cada uno en su estilo como los de *Rosaura a las 10,* de pronto se imponen al autor con independencia "nivolesca" y unamuniana. Como reflexiona Cortázar, esto no es nuevo. Y no lo es porque son personajes llenos de humanidad, tanto

que adquieren una vivacidad y marcan derivaciones que, como en las películos, a veces no han sido marcadas por el autor, sino por el Director... Quien haya sido aquí ese Director, es cosa que solamente podría aclararnos Persio, el silencioso corrector de pruebas de Kraft, en alguno de sus intrincados monólogos frente a la noche.

La conducción de los grupos elementales se va intrincando según leyes psicológicas irrefutables. Cada uno habla su habla con la abundancia, el léxico, el repertorio de alusiones y chistes que le corresponden. Los cuatro puntos cardinales de la ciudad están representados: Barracas (la familia Pressuti), Caballito (familia Trejo), el barrio Norte (Paula-Raúl) y el centro (Claudia-Jorge); y además Chacarita, barrio donde Persio se encarga de comunicar la tierra con los astros, en un fantástico connubio de la vida, la muerte, la ilusión y la astronomía. Pero aparte de esta comunidad urbana, palpita en la novela esa otra apenas visible, sospechada, enemiga o prescindente que es la comunidad marina de "glúcidos" y "lípidos", como se califica —el mayor acierto del libro— a los tripulantes del *Malcolm* desde la inicial travesura de un libro precoz.

El comienzo del libro tiene todo el color, la temperatura, el ruido y el sabor de un lugar típico porteño. Vamos viendo cómo se reúnen en un lugar arbitrariamente señalado (el espacio infinito) todos los elementos que constituyen sociológicamente a Buenos Aires; cómo se van agrupando y segregando de acuerdo a atracciones y repulsiones naturales; cómo un azar que los ha reunido los moverá sin que nadie sepa de dónde, a dónde ni por qué es movido, y cómo, finalmente, esos elementos irán dirigiéndose y replanteando sus relaciones, exactamente como las sustancias del caos inicial bajo el mandato ígneo de la voluntad divina. Pero ese grupo ya fundido se enfrenta con el misterio. Aparece el Árbol del Bien y del Mal, la zona prohibida, el desafío a la libertad, la tercera mano... Y el comporta-

miento de cada grupo, de cada ser, marca los deslindes y lleva a la resignación, a la rebeldía o a la muerte. Todo esto hubiésemos considerado alrededor de *Los premios* si no nos hubiese traído, en el capítulo final, un poco más acá —a cierta realidad política cercana o simplemente a cierta situación policíaca. De todas maneras subsiste la impresión del Viaje mítico, de un *proceso* misterioso, cuyos efectos no se reflejan en un solo personaje, sino en una pequeña multitud representativa de lo que es, de lo que ha resultado después del caos, "lo sudamericano" o, simplemente, lo argentino.

En el mundo de unos seres lanzados a un viaje impreciso, irrumpe de pronto el misterio y se borran los límites de lo real. Seres distintos de Buenos Aires, seres del mundo y de aquí, se ven al pie de una aventura forzosa y común. Tienen que mirarse las caras, acaso las almas: a todos los arroba el vértigo de lo desconocido. El *Malcolm* cobija lo imaginario y favorece los escapes líricos y filosóficos del novelista; pero cobija también a unas vidas, a unas criaturas humanas que el artista envuelve en unánime piedad. Esa piedad que satura el libro se nos impone. Lo que comienza siendo volatinería para distracción y juego de un escritor inteligente, se traslada a un plano de revelación y poesía. El premio, el viaje, no es el producto de un fervor utópico sino una manera de penetrar, lejos de la limitación realista, un enigma acuciante. Aunque el relato enfile hacia climas de alucinación —al salir del campo habitual de la mentira, los horarios, la cama y el espejo— y hacia ese otro Gran Tiempo que satura al primero, este Gran Tiempo aparece en las zonas enrarecidas y desvitalizadas de la novela, donde lo novelístico linda con la indagación crítica. Sin embargo, nunca las situaciones (que podríamos calificar pedantemente de investigación fenomenológica) de la novela, despegan de la Argentina. Aun renunciando, como lo pide la nota final del libro, a la notoria alegoría, los per-

sonajes andan y desandan nuestros caminos, nuestras calles, nuestras constelaciones, nuestros Decretos, nuestra trivialidad, nuestra esperanza.

Cortázar desecha voluntariamente el alegato fácil: esas vidas, la ilusión de "los premios" la confrontación con las experiencias menudas, pueden surgir unas nociones de este infierno, de este mundo larvado, al que el artista no aliviana de sus incomprensibles disparidades ni somete a una apologética narrativa. Cortázar ha esquivado con rara pericia esos escollos. Por eso su novela es de las que han de quedar, según Persio lo presiente cuando en los reclamos de su última página ve que entre la música sin dueño, el suceder sin raíces y el barco que flota sin rumbo, cuenta también "una novela que se acaba". En esta Argentina atónita de 1961, en esta Argentina desposeída de mitos y valor, llena de seres prudentes, de Fiscales y de ministriles que urden en oscuros subterráneos decretos suprimiendo la luz, la desnudez y la risa, *Los premios* es un testimonio de búsqueda limpia, de pasión, de verdad, como lo es *Uno* de Elvira Orphée, novela que tiene con la de Cortázar algunas líneas de contacto. En un país donde se escribe mirando a derecha e izquierda, atrás y adelante, entre ademanes de cortesía o de temor, *Los premios* es una novela llena de valentía moral. En cualquier parte sería una falacia ridícula querer una novelística conducida por designios éticos. En el caso de nuestra Argentina de hoy no lo es. Las exhortaciones piadosas, la hirviente búsqueda de estos seres premiados tiene algo de la vibración apocalíptica. Todos son un poco *tú* y un poco *yo*. A través de esos espejos que nos dan nuestro yo se siente una suerte de tonificación moral.

Esa Argentina de las calles, los cafés, las casas, las noches, los días, las melancolías, los fantasmas que abandonan dolorosamente la "pluralidad", ese país que nunca podría alcanzar el Inspector del *Malcolm*, es el que se indaga y rescata, con un fuerte raudal de poesía, en las páginas

de *Los Premios*. Como otras novelas argentinas, imperfectas y precarias, ésta, escrita por un ausente que parece un habitante íntimo de cada menudo proyecto de realidad nuestra, contará sin duda, no sólo en la trayectoria de la novela, sino en la del espíritu nacional.

Publicado en revista *Ficción*, Nº 33/34, set./dic. 1961, Bs. As.

"RAYUELA": UNA INVITACIÓN AL VIAJE

GRACIELA DE SOLA

> "Comprendo que le enfurezca la idea de que vayan a publicar «Amorous», porque cualquiera se da cuenta de las fallas, del soplido perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase, y sobre todo la salvaje caída final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en un pan (y él hablaba del pan hace unos días). Pero en cambio a Johnny se le escaparía lo que para nosotros es terriblemente hermoso, la ansiedad que busca salida en esa improvisación llena de huidas en todas direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado."
>
> JULIO CORTÁZAR, *El perseguidor.*

La publicación de "Rayuela" ha colocado a Julio Cortázar entre los escritores más discutidos del momento. Se lo admira fervorosamente, se lo niega con fervor análogo, se lo admite con reticencias. Intentaremos aportar a este cuadro nuestras propias observaciones acerca de un escritor que seguimos desde hace varios años con especial interés.

Ante todo, una somera referencia biográfica, Julio Cortázar, radicado actualmente en Europa (nació en Bruselas a comienzos de la primera guerra) es un escritor argentino, como lo certifican —a despecho de su ficha civil— el radical argentinismo de su lenguaje y carácter y la aguda visión de nuestra circunstancia que despliegan sus libros; ello no impide en modo alguno su ubicación en planos universales y la gran proyección humana que asume su obra toda. A través de relatos suyos, hemos entrevisto una niñez y

una adolescencia entrañablemente sentidas, un paisaje suburbano próximo a Buenos Aires —una carta suya precisa: en Banfield— un mundo familiar más o menos apacible con vagas presencias femeninas entre salas enfundadas, mágicos juegos, jardines desde los cuales se contempla el paso de un tren... Podríamos presentarlo, años después, estudiando letras en Buenos Aires, traduciendo para alguna editorial porteña o enseñando literatura francesa en esta misma universidad, donde se recuerda su rigor y su hondura.

Con el seudónimo Julio Denis, en 1940, Cortázar publicó un volumen poético: *Presencia.* En 1949 la colección de Ángel Gulab dirigida por Daniel Devoto acogió su poema dramático *Los Reyes.* Sus obras posteriores adoptan la forma narrativa. Las enumeramos: *Bestiario, Final del Juego, Las armas secretas, Los premios, Historias de cronopios y de famas, Rayuela.*[1]

Pese a las diferencias de estructuración y lenguaje, creemos advertir una absoluta continuidad en la obra total de Cortázar. Una íntima soldadura enlaza su último libro, *Rayuela,* con *Los Reyes,* publicado catorce años atrás. Sus temas y expresión se despliegan en un continuo avance y enriquecimiento, sobre apuntamientos tempranamente establecidos. La Ariadna herida de amor hacia el monstruo "de belfos rumosos" que asume su destino en *Los Reyes* sobrevive, pues, bajo formas distintas, y aún podría sentirse su latido, no ya melancólico sino colmado en una simple y viviente "sagesse", en la Maga maravillada de *Rayuela.*

No nos extraña tampoco que Cortázar haya iniciado su trayectoria expresiva escribiendo sonetos. La ambición es-

[1] *Presencia,* ed. El Bibliófilo, Bs. As., 1940; Los Reyes, ed. de Angel Gulab y Aldabahor, Bs. As., 1949; *Bestiario,* Sudamericana, Bs. As., 1951; *Final del juego,* Los presentes, México, 1956; *Las armas secretas,* Sudamericana, Bs. As. 1958; *Los premios,* Sudamericana, Bs. As., 1960; *Historias de cronopios y de famas,* Minotauro, Bs. As., 1962; *Rayuela,* Sudamericana, Bs. As., 1963.

teticista, formal, sigue alentando pese a toda apariencia en sus libros subsiguientes, aunque a menudo, y cada vez más, combatida, negada, avasallada por una voluntad de signo contrario. Al respecto creemos interesante transcribir una declaración del mismo Cortázar: "Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de represión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir del escribir mal al escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. Es tan fácil escribir *bien*. ¿No deberíamos los argentinos (y esto no vale solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más horrible, lo más obsceno, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así, después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser?".[2]

El progresivo despojamiento expresivo de Cortázar tiene, pues, una raíz de autenticidad, un sentido de búsqueda que vemos culminar en el libérrimo lenguaje de "Rayuela".

El abandono de la forma "literaria" se inicia con *Bestiario*, cuyo rasgo más notable es precisamente la adopción de un lenguaje corriente, descuidado — al que una poderosa intencionalidad hace servir no obstante como recurso estético— adherido con perfección a la realidad no ordenada, no sistematizada, que muestra. En efecto, el mundo fluye a través de estos relatos sobrepasando todo esquema. Impera en ellos un clima de destrucción, de final de época.

[2] J. C. en un reportaje publicado por Del Arte, Buenos Aires, reproducido en un diálogo con L. M. Schneider. Rev. de la Univ. de México, mayo 1963.

En un estilo "cronista" falsamente ingenuo, despliega una realidad exterior-interior de límites imprecisos, de significación siempre inaprensible. Las cosas valen por sí mismas, están allí, pero aluden también a una significación recóndita. Del sórdido ambiente de "Las puertas del cielo" nos quedará por ejemplo el sabor agridulce de la rudimentaria apertura dionisíaco-mística buscada por las oscuras parejas en el tango. Concreciones del asco, del miedo, del delirio o de la pura fantasía se proyectan a veces sobre los objetos, testimoniando, duplicando o penetrando la trama inagotable de la existencia. Un personaje que vomita conejitos vivos ("Carta a una señorita de París") puede ser captado como objetivación de una vivencia interior. Pero se nos ocurre que la interpretación psicologista es insuficiente para aclarar el sentido de estos episodios; si el tigre de "Bestiario" es la proyección de los sentimientos bestiales de un miembro de la familia, ello no agota, creemos, la irradiación sugestiva creada por el objeto mismo al ser ubicado en un contexto no habitual. Surge, oscuramente, la proposición de un mundo ingobernable y ajeno a nosotros, donde fuerzas imprevisibles tejen combinaciones que *nos parecen* absurdas, que se niegan a entrar en nuestros moldes mentales, en las peinadas estructuras de nuestra rutina.

A partir de estos primeros relatos, Cortázar parece haberse complacido en localizar con frecuencia estas *incongruencias* (que lo son sólo contempladas desde un *orden* lógico irrebatible), en presentar las excepciones, los "monstruos". Esta predisposición a aceptar lo teratológico (Minotaruro, figura clave de su obra), aunque reprimida luego por un sentido fuertemente realista, subyace en las páginas de Cortázar como una apelación hacia una realidad profunda y apenas entrevista, a la cual nos parece aplicables unas palabras de George Canguilhem: "Se recurre a los monstruos para legitimar una visión intuitiva de la vida

en la que el orden se desvanece frente a la fecundidad." [3] Pero ese orden que se desvanece es *nuestro* orden; si la ficción poética bucea en el "anti-cosmos" no es porque busque o se goce meramente en la abolición de un orden. Al menos en el caso de Cortázar, la abolición del orden se funde en la necesidad, por momentos angustiosa, de descubrir un orden, de conocerlo.

Final del Juego prolonga el estilo de falsa objetividad, la sutileza embozada en frases corrientes, el humor de la ingenuidad o de lo cursi ya insinuados en el libro anterior. Si estos modos expresivos, y su implícita actitud mental, aquilatan la vinculación de Cortázar —tan mentada por sus comentadores— con Borges, anotaremos que ella no es menor con Carlos Mastronardi, Conrado Nalé Roxlo, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, entre los argentinos. Una veta muy personal se va afirmando, sin embargo, en Cortázar, hasta colocarle en una línea casi opuesta a algunos de ellos.

Desprevenidos narradores presentan, en *Final del juego,* el horror, el desencuentro, el absurdo de la realidad. Pero esta visión, lejos de constituir una figuración estética suficiente en sí misma, implica notablemente a su autor creando las tónicas personalísimas de su humorismo, Cortázar, en una palabra, *pertenece* definitivamente a ese mundo entre patético y grotesco de "Las ménades" o de "La Banda" (anticipo del episodio de Berthe Trépat, insuperablemente desarrollado en *Rayuela*). Si el ridículo emana agudamente de ciertos aspectos de la humanidad, bien pronto sentimos que es percibido como un rasgo de *toda* la humanidad, como testimonio de su debilidad, de su impotencia, de su dolor. La ironía de Cortázar no se instala en mundos ficticios, o en porciones desglosadas de la realidad; es toda la realidad, *la que él humanamente conoce y encarna,* la que su piedad,

[3] G. CANGUILHEM, *La monstruosidad y lo monstruoso,* en *Diógenes.* Nº 40, Bs. As., diciembre de 1962.

su ternura, su insatisfacción, su sentido de lo cómico, ironizan constantemente. En algunos relatos ("Torito"), Cortázar da cabida a un estilo torrencial que, a excepción de algunas novelas de Onetti, de las páginas más recientes de Sábato y de algunos narradores jóvenes, no ha tenido muchos cultores en nuestra literatura. Aunque admiradores de una novelística "desquiciada" en sus formas como la de Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, Kerouac o Cesare Pavese, por sólo citar algunos de los más leídos entre nosotros, los argentinos han permanecido en general apegados a formas de contención. Son en cambio los "disidentes" de lo literario, como el incisivo Carlos H. Warnes, creador de "César Bruto" o los siempre sospechables surrealistas o "mufados", los que se atreven a dar cauce a esta apertura expresiva que adquiere desarrollo en la obra de Cortázar.

Entre los temas que se afirman en sus relatos figuran la cuestionabilidad del yo, cuyas fronteras aparecen inciertas, avasalladas continuamente por un oleaje ingobernable. El cuento "Axolotl" crea la paulatina asimilación entre el observador de unos extraños peces mexicanos en un acuario de París, y el pez que en un momento dado pasa a ser el observador. Este relato, ajeno al realismo de otros, vale como figura simbólica de una ambición, cumplida aquí objetivamente: atravesar el vidrio, franquear el yo, *pasar al otro lado* (Cf. *Rayuela*). No es sólo, pues, un juego literario, sino la objetivación de un sentido profundo que rige toda la obra de Cortázar. Y por otra parte recordemos que los juegos, para el autor, son siempre significativos.

El volumen de *Las armas secretas* despliega nuevas facetas del rico mundo creador de Cortázar. Su visión se hace más aguda, despiadada, a veces cruel (como en "Los buenos servicios", relato de humor negro, y en otros). Pero es sin duda "El Perseguidor" el cuento que crea al fin un clima "novelesco" en la obra de Cortázar, al encarnar en personajes totalmente vivientes, y en una experiencia

plenamente expresada, los temas que rondan fragmentariamente en sus relatos anteriores, o las pinceladas que insinúan en éstos a los seres y su ambiente. El personaje (real, su inspirador es Charlie "The Bird" Parker, recreado en el fabuloso y realísimo Johnny) se impone aquí al autor; Johnny es Charlie Parker pero es también Cortázar, encontrándose en el personaje, pasando de espectador a "axolotl", compartiendo el "pathos" del jazz e internándose él mismo en la angustia, en la búsqueda, en la felicidad luminosa y fugaz de la música. Cortázar y no Johnny, porque es en la palabra de Cortázar donde Johnny respira: "Eso era lo que me crispaba, Bruno; *que se sintieran seguros.* Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros.

En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo" (p. 141). Y este perseguidor pobre-diablo es un "cazador sin brazos y sin piernas", "una liebre que corre tras de un tigre que duerme". El saxofonista, sumado a los Woyzek y los Erdosain de este mundo, es el anti-héroe, el "hombre cualquiera", uno más entre tantos seres sin grandeza que sin embargo están denunciando esa grandeza que les falta: "No sé por qué (no sé por qué) creí en un momento que en Johnny hay como el fantasma de otro Johnny que pudo ser, y ese otro Johnny está lleno de grandeza; el fantasma se le nota como la falta de una dimensión que sin embargo negativamente evoca y contiene" (p. 153), y luego: "Los mártires, los héroes, de acuerdo: uno está seguro con ellos: Pero Johnny".

En fin, el tema de la búsqueda que es la vida misma del hombre, de una búsqueda que ignora lo buscado aunque

lo presiente o lo palpa oscuramente, de una búsqueda a ciegas y sin heroísmos, desarrollado después en *Rayuela*, ha tenido una magnífica modulación en "El perseguidor".

Si una severa autocrítica —nunca ausente en la obra de Julio Cortázar— señala en *Las armas secretas* los peligros de la "evasión" —("Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales", se dice de un personaje de "Las babas del diablo")— su novela *Los premios* soslaya totalmente ya tales riesgos instalando a su autor, a su lector, —la novela empieza a ser, acentuadamente, una complicidad entre ambos —en el innegable corazón de la realidad, en los aspectos cotidianos, vulgares, antiestéticos, decepcionantes, a veces hermosos y consoladores del mundo que nos rodea, y que somos. Y de un mundo que, sin exhibir ningún fácil "color local", es absolutamente localizable a través de unos personajes reconocibles del Buenos Aires de hoy, a través del lenguaje totalmente cierto que hablan esos personajes. Siempre es así en las obras de Cortázar: es el lenguaje el que crea a los personajes; son éstos los que crean el mundo.

Persio, actor y espectador de *Los Premios*, es esta vez el anhelante, enternecedor y ridículo —implacable Cortázar— perseguidor de un sentido final *y de un lenguaje que lo exprese.*

La idea de un nuevo estilo expresivo capaz de contener una visión distinta se impone en esta novela de Cortázar, que bucea en la realidad lingüística (y por tanto total) del argentino, pero a través de él en la de todo hombre. De este libro ha dicho A. Pagés Larraya, relacionándolo con otra gran novela nuestra, "Adán Buenosayres": "El desajuste en todos los planos del ser que desasosiega al argentino se expresa novelísticamente en Cortázar y Marechal con la misma valerosa ansiedad a través de unas pocas existencias en todas sus atmósferas y actitudes vitales y en la palabra que las revela".[4]

[4] A. Pagés Larraya, *Los premios*, de J. C. en *Comentario* Nº 30.

La ausencia de una integración final, de una definitiva unidad, señalada por la crítica en ambas novelas, se nos presenta como un rasgo acaso insalvable para quienes despliegan la realidad ontológica —y la versión estética— de un ser *en camino*, cuya plenitud no puede darse sino como vislumbre.

La búsqueda de algo sólo puede ser expresada como tensión, como movimiento de elementos distintos *en un sentido*. Esta apertura dinámica, más acentuada en *Los Premios* que en *Adán Buenosayres* —siendo al cabo esta última fruto de una vivencia religiosa que halla su sostén en la fe revelada— crece extraordinariamente en *Rayuela*.

El libro que sigue a *Los Premios*, más vinculado a los relatos anteriores aunque con innovaciones expresivas y formales notables, es *Historia de cronopios y de famas*. El humorismo de Cortázar se intensifica asumiendo las más sorprendentes "coberturas". La prosa de recetario (usada por humoristas que escriben en semanarios del país, pero sólo aprovechada en sus posibilidades líricas por unos pocos, entre otros "Chamico", o por el surrealista Carlos Latorre en su libro *La ley de gravedad*) disfraza en su aparte chatura la agresividad, la ironía, la ternura, el desengaño, el movimiento de la imaginación o del deseo. Desde luego, nada de esto es nuevo en un camino que recorrieron memorablemente Alfred Jarry, Péret, Ionesco, Henri Michaux y otros de lengua francesa. No valoramos sólo la novedad de una manera expresiva, sino su eficaz aprovechamiento en función de un sentido particular, y su íntima adaptación a éste.

El mundo del absurdo pasa nuevamente a primer plano en estas "instrucciones" impartidas con seriedad, o en las crónicas increíbles que registran la conducta de una familia vulgar y delirante ("Ocupaciones raras"). Cortázar juega con las posibilidades de la abstracción: su fantasía en libertad remodela el mundo. El habla corriente, la prosa

dogmática, el estilo burocrático, pasan por el filtro del humor. La palabra (siempre la palabra) muestra su inanidad habitual ("Qué tal López").

En estas páginas, vemos los seres y las cosas a través de una óptica dislocada de su "normalidad"; Cortázar extrae moralejas humorísticas, hace la epopeya de lo mínimo, juega a proponer simbolismos sin perder su ubicación en el mundo real. Sus *"Historias de cronopios y de famas"* crean una mitología "para-humana" integrada por los cronopios, los famas, los esperanzas. Este mundo, falsamente épico, es una sutil objetivación de los sentimientos de Cortázar, de su terror, de su comprensión de su piedad por los seres humanos. Esos seres míticos, de vaga morfología, tienen un firme asidero en la realidad humana, y dejan, por lo tanto, de ser irreales. Una especie de pudor sensitivo ha velado, una vez más, la confidencia íntima, transponiendo en la "fábula" la desgarrante intensidad de una vivencia personal. (Los "glúcidos" y "lípidos" de *Los Premios* anunciaban en cierto modo la configuración de esta fauna apócrifa).

Hemos recordado algunos rasgos significativos de la obra anterior de Cortázar por parecernos que —ya lo hemos dicho— su último libro viene a integrarse en una totalidad expresiva que confirma la autenticidad de su talento y el progresivo despliegue de su personalidad. Desde el comienzo, hemos hallado en ella la presencia de "figuras" o "signos" que proponen una interpretación del hombre y su destino.

Si en un principio Cortázar busca estas figuras en mitologías ya existentes (Minotauro), luego las crea mediante una violenta proyección interior (la "mancuspia") y por último las individualiza en la realidad objetiva misma, que es vista, toda ella, como un inmenso tejido de figuras indescifrables. Esta mirada a lo real, sin permitir evasión alguna, es por el contrario una intensificación y profundi-

zación de lo real, una indagación ontológica emprendida por múltiples vías —la del lenguaje principalmente— y no conforme con la captación fenomenológica de la realidad interior o exterior. Ello nos permite hablar de "surrealidad" al referirnos a la aventura expresiva de Julio Cortázar, aventura siempre inconclusa cuyo último hito es su obra *Rayuela.*

R A Y U E L A

1) *El Lenguaje*

La preocupación por lo "literario" —en cuanto al lenguaje, al transformarse en "cosa" estética, inevitablemente lo es— recorre toda la obra del autor, y se integra totalmente con el gran tema de la "búsqueda" cuyos signos hemos tratado de señalar.

Confianza en la palabra, maravilla de la palabra, goce y embriaguez de la palabra: tal pareciera ser el primer momento —y una tónica profunda que nunca desaparece del todo— en la creación de Cortázar. Palabra-vehículo del conocimiento humano; palabra-dardo del espíritu arrojado sobre la realidad; palabra-instrumento de la revelación. Pero llegada la palabra a ese nivel de plenitud e intensidad que llamamos "literario", puesta a servir a la urgencia expresiva, nunca satisfecha, del poeta, del hombre, ya la palabra es engaño, forma muerta, impulso congelado.

La literatura —palabra— se mueve en ese vaivén, agudamente sentido por Cortázar, quien tiende, casi constitucionalmente, a ser un clásico (posee todas las cualidades para serlo) y sin embargo se propone, reiteradamente, violar toda estructura literaria, toda "cristalización" estética, todo molde lingüístico estratificado.

En *Rayuela,* como en libros anteriores, se observa esta polaridad del lenguaje. A veces es *camino* hacia el ser (he-

chizo, fruición de la palabra); otras, *traición* al ser (desconfianza, depreciación de la palabra; "perras negras", formas de disfrazar lo real). De ahí la ambigüedad expresiva, el continuo entrecruzamiento de planos y la progresiva incrementación del "antiesteticismo" que notamos en su obra.

Consciente de su dominio lingüístico, de su riqueza instrumental, Cortázar se refugia en un voluntario empobrecimiento, hace acto de humildad: "*Emprender el descenso* no tiene nada de malo como no sea su facilidad; pero *empezar a bajar* es exactamente lo mismo, salvo que más crudo, *prosaico*... En suma, lo que me repele en "emprendió el descenso" es el uso decorativo de un verbo y un sustantivo que no empleamos casi nunca en el habla corriente"... "Releer los resultados de lo que escribo en estos tiempos me aburre. Pero a la vez, detrás de esa pobreza deliberada, detrás de ese "empezar a bajar" que sustituye a "emprender el descenso", entreveo algo que me alienta. Escribo muy mal, pero algo pasa a través".

¿Pero, qué es en suma *escribir bien*? ¿Lograr el íntimo ajuste de la palabra al pensamiento, a la imagen, a las sensaciones? ¿No es acaso esta ruptura con las concreciones "literarias" del lenguaje, con sus formas más empedernidas, la que permite a Cortázar revelar su más profundo sentir, y los más sutiles repliegues de su pensamiento? Como creador, "ha identificado en sí mismo su sentido de la condición humana con su sentido de la condición de artista" (p. 539). Tal ambición, manifestada por "Morelli" en una de sus notas, puede verse sustentada por la obra toda de Cortázar, cuya profunda eticidad y compromiso con lo humano son para nosotros evidentes, y se imponen por encima de su ocasional alarde expresivo o intelectual. Si el autor de *Los Premios* anotó, acaso burlonamente, en las páginas finales de esa novela, que no lo habían movido "intenciones alegóricas ni mucho menos éticas", una leal y receptiva lec-

tura de sus libros nos autoriza a sospechar todo lo contrario.

El lenguaje del narrador —y de los otros personajes— de *Rayuela* es de una plasticidad proteica. Su común característica es la llaneza, el lenguaje conversacional del porteño desplegado en todos sus matices: lunfardismo verbal y espiritual, pudor emocional, humor que raya en lo agresivo, despreciación de lo formal, dogmático o solemne.

Esta elocución totalmente desenfadada, a veces de "entrecasa" (donde el lunfardo se halla íntimamente asimilado, nunca usado con fines decorativos), asume modulaciones estilísticas diversas que van desde las fórmulas sintéticas de gran adensamiento conceptual hasta el torrencial despeñamiento (nunca abierto hacia el desorden de las impresiones), de lo que llamaremos conciencia lírica.

La "fruición del lenguaje" de que hemos hablado no se manifiesta en el regodeo "casticista" o en la redundancia tradicional, que por el contrario inspiran a Cortázar el horror o la burla de la letra muerta (v. los "juegos en el cementerio", p. 290 y otras). Es la médula viviente del idioma la que mueve a su continua reelaboración, a las palabras inventadas, a los giros sintéticos, a la alternancia babélica del Club de la Serpiente, a la proposición lúcido-poética del "glíglico" o la burlona —y de soterrada simpatía— del "ispamerikano". Con todo ello, nuestro autor se suma, ciertamente, a quienes han "jitanjaforizado" con pleno goce verbal en nuestra lengua, y también a otros que, como Xul Solar y Oliverio Girondo, han propuesto innovaciones lingüísticas o indagado en las posibilidades creadoras del propio idioma; pero, al mismo tiempo, se ubica Cortázar en actitud crítica e indagatoria frente a todo juego o proposición lingüística, a tal punto que si ellos muestran a todas luces su facundia expresiva, se transforman también en tema predominante de su meditación.

Las haches, ya familiares al lector de *Los Premios*, son

una especie de comillas humorísticas que parece necesitar Cortázar cuando lanza su pensamiento por vías sospechables de pedanterías; traslada por este medio los conceptos a una pauta de intención festiva, que corrobora el entrecruzamiento de planos ya observado.

El lenguaje de los personajes —"saber cómo habla un personaje es saber quién es, haber descubierto un destino" ha dicho Borges— se hace especialmente ceñido y expresivo en los diálogos del regreso, entre argentinos, verdadero despliegue psicosociológico que prolonga el de la novela anterior de Cortázar. La Sra. de Gutusso, Grepetken, Traveler, Talita: nadie podría dudar de su total realidad. Sólo Marechal y, con ironía más próxima a la de Cortázar, Bioy Casares, (El sueño de los héroes) han sondeado a tal punto el alma del argentino, captando todos los matices de su expresión. Lo notable en Cortázar es que ha eludido por completo los riesgos del pintoresquismo; a través de expresiones corrientes, de lugares comunes, de infinidad de matices idiomáticos habituales, nos vemos retratados en múltiples aspectos, y sobre todo en los más vulnerables: la pretensión intelectual, la cursilería, la solemnidad, el "rastacuerismo".

Hay también en el libro otros exponentes expresivos, no encarnados en personajes: el lenguaje cargado de mayúsculas gráficas y mentales del licenciado Juan Cuevas, visionario desenfrenado de quien se burla —¿hasta qué punto?— Cortázar; Ceferino Piriz, especie de César Bruto universitario; Morelli, portavoz literario (o anti-literario, que es lo mismo), del autor.

Horacio, a veces visto desde afuera, otras desde su propio punto de mira, encarna la alternancia dialéctica que le lleva a corregir, frenar, negar continuamente su propia exaltación; cuando su lenguaje quiere tomar "vuelo", ser cauce de un lirismo que se filtre poderosamente por todos los resquicios del andamiaje crítico, una expresión caústica,

humorística, vulgar o coprológica viene a quebrar el "clima", a mostrar el reverso, la miseria, la impotencia, del lenguaje del hombre mismo.

La Maga, personaje clave de la obra, está en otra cosa. Su lenguaje es absolutamente simple —a veces son mucho más elocuentes sus silencios— y su ausencia de retórica y de criticismo le permite la toma de contacto a fondo, sin "ictus" poético alguno, con lo poético. Ese "vivir poético" —que en el fondo debe ser simplemente "vivir"— tan pregonado, y a veces traicionado, por los surrealistas, halla su encarnadura más intensa en la uruguayita Lucía —tema de tango, abandonada con su Rocamadour— que es el estado de inocencia, de asombro, de entrega a lo maravilloso-real, permanentemente ambicionado por Oliveira. Pero no olvidemos los riesgos de la simplificación autor-protagonista. Si Oliveira es Cortázar, el intelectualismo, el hipercriticismo de Cortázar, la Maga también es Cortázar, la encarnación de su *deseo de ser*, que es una forma de empezar a serlo.

2) *Estructura*

Cortázar ha querido escribir una anti-novela, siempre que se piense en "novela" —cosa difícil ya— como en un desarrollo lineal, en el despliegue progresivo de un argumento o en la explicitación paulatina de un tema. Evidentemente, hace tiempo que nada de esto se exige a la novela. De todos modos, creemos que la estructuración de su obra es original, aunque cristalicen en ella procedimientos que fueron ya parcialmente aplicados al cuento o a la novela modernos. Y, lo que es más importante, esta formulación corresponde entrañablemente a la visión del mundo y del hombre que Cortázar nos ha ido acercando en este libro y en los anteriores.

La atomización, la presentación de elementos distintos y aún aparentemente inconexos, la profunda unidad a que cada uno de ellos apunta, son los rasgos más salientes de esta disposición. No sería justo pensar en el "puzzle", en la suma de fragmentos; cada "fragmento" es a la vez el todo, cada "figura" vale por sí misma pero a la vez como representación de otras de mayor alcance, y entre ellas, a su vez, es posible crear un tejido de "correspondencias" que vincula el mundo creador de Cortázar al pensamiento esotérico europeo y oriental, de tan antigua estirpe y tan amplia descendencia aún en nuestros días. En efecto, creemos que Cortázar, sin romper, desde luego, con otros hábitos mentales que Occidente específicamente ha cultivado, se ha acercado en gran medida al modo que llamaremos del "pensar poético", por moverse más en un sentido analógico y simbólico que discursivo.

No hay, por lo tanto, importante y secundario; todo vale en igual medida si se considera en relación al sentido total. Cierto esbozo "argumental" insinuado en la primera parte del libro se diluye, en forma decepcionante para algunos críticos,[5] antes de haber "capturado" al lector. Para nosotros ha sido, en cambio, no un "argumento", sino uno entre tantos "temas musicales", o entre instancias poéticas diferenciables pero absorbidas por una tensión significativa que las unifica.

Un censo de los "signos", "símbolos" y aún "alegorías" que colman estas intrincadas páginas sería, aunque no ocioso, por demás extenso. Me referiré solamente a algunos de ellos.

El *juego* es una de esas figuras claves. Se habla, en el libro, de todo tipo de juegos: rayuela, juegos infantiles sobre una alfombra, juegos en el circo, tarot, juegos de palabras, juegos en el manicomio, juegos de analogías, jue-

[5] V. J. C. Ghiano, *"Rayuela": una ambición antinovelística*, "La Nación", Bs. As., 20-X-1963.

gos "en el cementerio", juegos, juegos. La vida toda es juego; la literatura, este libro ("una broma de Hermes Pakú"), también lo son. El "humo Ledens" de Cortázar parece encarnar lo más específicamente humaño, lo no violado ni desviado de su naturaleza. El sentido simbólico atribuido al juego, y su pureza "estética", nos hacen pensar en el mundo de Hermann Hesse, de Borges; pero sobre todo recordamos los famosos juegos ("ejercicios") practicados por los surrealistas. En efecto, para Cortázar, como para aquéllos, ningún juego es en última instancia gratuito. Todo juego se cumple en función de algo, se repite con un sentido ritual a veces olvidado, o se inventa, restituyendo secretos enlaces o siguiendo íntimas apetencias, con un trasfondo igualmente mágico. Cortázar ve a los juegos en sus dos aspectos: como objeto de goce estético, y como actividad íntimamente vinculada con la realidad profunda.

Otro símbolo favorito: la *casa*. Cielo, casa, kibbutz, y a veces mujer, son (siempre dentro de cierta fluidez polivalente) términos análogos en la representación de una residencia largamente ambicionada. Los caminos hacia esa meta, —que es por momentos sólo un destino provisorio en el camino hacia otra cosa—, son múltiples, y a la vez cada uno de ellos parece insuficiente, excluyente, desviatorio. Es necesario saltar de una casilla a otra, como en la rayuela de la infancia (la infancia es también una residencia, un kibbutz provisorio) para llegar a esta siempre pospuesta casilla última, que alguna vez parece vislumbrada, fugaz y oscuramente, en un minuto de "extrañamiento": "De alguna manera habían ingresado en otra casa, en ese algo donde se podía estar de gris y ser de rosa, donde se podía haber muerto ahogada en un río (y eso ya no lo estaba pensando ella) y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de los que acababan de alcanzar la última casilla, el centro del mandala, el Igdrassil vertiginoso por donde se salía a una

playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban". (p. 374).

Crítico de su propia obra por medio de esa especie de hipóstasis suya que es Morelli, Cortázar se ubica entre los escritores que "rehusan apoyarse en la circunstancia, ser 'modernos' en el sentido en que lo entienden los contemporáneos, lo que no significa que opten por ser anacrónicos: sencillamente están al margen del tiempo superficial de su época, y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes y que sin embargo los incluye, los explica y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre".

Esta caracterización corresponde certeramente a la manera expresiva de Cortázar. Las situaciones existenciales de sus personajes adquieren un valor significativo profundo y aplicable a un contexto de mayor amplitud. Tal ocurre, por ejemplo, con el primer encuentro de Horacio y la Maga en el hotel, encuentro que sin perder nada de su presente y agudo realismo, encarna otra forma más honda de realismo cual podría ser la alusión al conflicto, a la hibridación entre la carne y el logos, el triunfo vindicatorio del Toro que parece añorado ("la hizo Pasifae"), la exasperación vital que sin embargo es agudamente vigilada, pesada, analizada, la victoria amorosa y, a la vez, la absoluta insatisfacción amorosa que lleva a Horacio a desear la muerte de la Maga como única vía posible de encuentro.

El circo, el manicomio, se presentan alegóricamente como visiones del mundo humano, con tentaciones paralelas y opuestas: la evasión, —el agujero en lo alto de la carpa—, el descenso a los "infiernos" — el "depósito". Muchos otros indicios enriquecen este juego de simbologías y analogías

que se hallan perfectamente asimiladas a la experiencia profunda del narrador.

Además de estas "figuras" que integran, en una u otra forma, la vida de los personajes, hay otras que se imponen con independencia, a modo de "collages" intencionados, alusivos, acumulativos. Algunos de ellos despliegan una paciente crueldad, arma expresiva poderosa que ya utilizara Cortázar en varios de sus cuentos (así lo hace, por ejemplo, en el pasaje de las fotos de Wong, p. 72) ; otros, sin relación aparente con el contexto, intensifican sus líneas subyacentes. (Se relata, por ejemplo, la lucha feroz de unas hormigas por hacer entrar un gusano en el hormiguero, reminiscencia infantil que encauza la permanente espera de una "transgresión" que abra paso al otro lado —"Ireneo hubiera querido poder estar también dentro del hormiguero"— p. 550). Muchos de estos "signos" insertados —cuya frecuencia se adensa hacia el final de la obra, atomizando toda línea "argumental"— abordan perspectivas humorísticas o irónicas documentando el mundo del absurdo real, de la legalidad cómica o del dogmatismo, siempre insuficiente, avasallado por la irreductible, polimórfica existencia.

Antologizar es, a veces, también crear. Así lo ha comprendido Cortázar —como antes lo hicieran, magistralmente, Borges y Bioy Casares en sus numerosas antologías, y como lo realizara, también, Ernesto Sábato, al incluir gran número de citas en sus "ensayo-testimonios" de perfil totalmente novelístico—. La "miscelánea" que progresa a través de las páginas de "Rayuela" incluye numerosos textos que son apoyaturas de opinión tendidas en la misma dirección del libro, (o bien en sentido diverso, creando en este caso el efecto del humor) y también relatos cortos, citas poéticas, fragmentos de la más diversa procedencia que alternan con citas al parecer apócrifas. Achim von Arnim, Hoffmansthal, Musil, Artaud, Bataille, Ferlinghetti, Pauwells y Bergier, Aulo Gelio, Octavio Paz, son algu-

nos de los autores citados; sin olvidar al discutido Gombrowicz y a nuestro Cambaceres, otro argentino en París, de quien transcribe, como humorística advertencia: —"Porteño y todo, lo han de poner overo, si se descuida. — Trataré de no descuidarme, entonces. — Hará bien". (p. 622).

La crítica de la novela desde la novela misma no es, desde luego, una novedad del autor, como tampoco lo es de nuestro tiempo. Sin embargo, el especial desarrollo que Cortázar da a este aspecto de su obra hace de él, de modo notable, uno de los ejes de la misma. La actitud "antiliteraria", paradójica e ineludiblemente "literaria", del escritor, apunta a la ruptura de todo encantamiento, a la continua autodestrucción, a la íntima complicidad con sus lectores —o con *"cierto y remoto lector"*— en la facturación de la novela. Se complace, pues, en mostrar la "cocina", en ofrecer su cuaderno de apuntes, la *"materia en gestación"* que invita al lector a transformarse en un *"camarada de camino"*.

Si hay en el libro —y los hay abundantemente— materiales "novelescos", Cortázar rehusa aprovecharlos al máximo; prefiere dejar esos elementos en el aire, cortar los nexos, proporcionar audazmente al lector las claves críticas de su obra: "intentar... un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos" (p. 452).

El sentido de la improvisación, de la expresión que se revela en su propio despliegue, se impone constantemente y hace uno de los rasgos más incitantes de su lectura. Como la improvisación en jazz —tan admirada por Cortázar—, o como el poema, como ciertos poemas, el movimiento va creando su forma en las páginas de *Rayuela*, modulando en distintos tonos los mismos temas, o dando una pauta contrapuntística. Cada figura tiene su apuntamiento crítico. El poema, la melodía, se integran con su comen-

tario, sin que la crítica —visiblemente demoledora— llegue a borrar las notas más profundas que son las que continúan resonando en el ánimo del lector al terminar el libro.

En fin, éste se presenta como estructura abierta y dinámica (novelar es "fixer des vertiges", p. 488) integrada por elementos que valen como puntos de partida, orientados en un mismo sentido, no definidores de certeza alguna sino más bien de una cierta disponibilidad de espíritu, de un movimiento *hacia,* que incide, a nuestro juicio, en su punto más vital.

3) *País, hombre, mundo*

La auscultación permanente de su propio ser, la mostración de sus debilidades, y en ocasiones la autodisección humorística, es una característica muy argentina, aunque reducida a cierta familia espiritual. Desde los escritores del 80 —que son, por su agudeza intelectual, su dominio expresivo, su sentido del humor y aún por el "fragmentarismo" que manifiesta la movilidad de su espíritu, los verdaderos padres de este tipo de literatura entre nosotros— pasando por numerosos ensayos y novelas, la indagación ontológica de lo argentino ha sido uno de los temas de la literatura nacional. *Adán Buenosayres* de Marechal ahondó certeramente en esta visión al integrarla en una proyección universal de lo humano, y al incorporar a ella un elemento disociador de toda estructura inamovible, anacrónica o pintoresca aplicable a nuestra realidad. Desarrollando esta mirada sin prejuicios en otras direcciones vinieron varias obras, entre las cuales *Los Premios* ocupa un destacado lugar. *Rayuela* es también un jalón en esta línea, una pica clavada en la solemnidad argentina que antes acribillaron francotiradores como Arlt, Girondo y Filloy. Una Argentina, y un París, vistos por ojos argentinos, con la nostalgia, con la amargura, con la burla, con la pasión del argentino.

"Mi país es un puro refrito", dice con toda vulgaridad —y con bastante veracidad— Horacio; siente, no obstante, que nunca podrá ser un indiferente como Etienne. Y en esa zozobra permanente del *querer ser* que a veces se malogra en el "pastiche" europeizante o se estanca lamentablemente en la prolongación de *"los cultos necrofílicos de la baguala y el barrio de Boedo"*, entre otras cosas, creemos que ve Cortázar la sustancia más positiva y promisoria del argentino. Su novela es un vivo testimonio de esta ansiedad, del agudo criticismo que nos descorazona en el sagrado temor del ridículo y del disconformismo sustancial que sin embargo nos permite reirnos de nosotros mismos.

Cortázar ha encabezado su libro con un fragmento de César Bruto, manifestando su voluntad de ubicarse en la otra vereda de la literatura, entre quienes no la hacen *en serio*, aunque en el fondo estén dando, por ello mismo, la tónica más auténtica y seria de un momento existencial.

Su lirismo se expresa —necesariamente— por la vía humorística; deja asomar sus adhesiones sentimentales —Buenos Aires, tango, infancia, amigos —mientras los ve, y se ve a sí mismo, con ironía. La literatura nuestra aparece también aludida —en el poeta Ernesto Morroni (otro Carlos Argentino) o en "ese mozo Snorri Sturlusson" amigo de imágenes "talismánicas", que no parece sólo el autor de las sagas— en sus aspectos más pretenciosos y vulnerables. Ello no agota el juicio de Cortázar hacia sus compatriotas. Incluye a Arlt, con toda justicia, entre otros grandes talentos de nuestra época, y recuerda a los "linyeras" rescatados del olvido por Juan Filloy.

En cuanto a Borges, cuyo magisterio sobre Cortázar ha sido incansablemente pregonado —y exagerado— por algunos críticos, es evidente la vinculación de *Rayuela*, de toda la obra de Cortázar, con el universo simbólico al que pertenece la obra de aquél. Pero la asimilación de ambas sólo podría mantenerse en cuanto al aspecto cerebral, en

cuanto al dominio de la materia de creación que, ya hemos dicho, condiciona el "clasicismo" de Cortázar. Pero éste va más allá. El mundo de sus "figuras" *no se basta a sí mismo,* no es una forma reposada en su propia plenitud. Siempre falta algo, queda un hueco, hay una quebradura que escamotea el puro goce estético. Esta caída y la conciencia de ella, es la que hace de Julio Cortázar un humorista, y no en el plano lúdico en que podría ubicarse el humorismo de Borges, sino en un plano agónico, existencial al que se han acercado entre nosotros Wilde, Nalé Roxlo, Macedonio.

El símbolo es y al mismo tiempo deja de ser, de *valer* como algo definitivo en la estimación de Cortázar. Éste renuncia a la perfección estética, se sitúa contra la abstracción pasando a ser en cierto modo el anti-borges. "Un ajedrez infinito, tan fácil postularlo. Pero el frío entra por una suela rota, en la ventana de ese hotel una cara como de payaso hace muecas detrás del vidrio. La sombra de una paloma roza un excremento de perro: París". París, el mundo, la Realidad, no concebida como enigma desentrañable por vía de la razón, sino como misterio radical que ésta no puede agotar ni aún someter.

El enfrentamiento con la inextricable realidad, la búsqueda de un sentido, y el fugaz acceso a una percepción más intensa ocupan las páginas de la densa novela de Cortázar. Por ello hemos definido su tema como la búsqueda, es decir, no como la configuración de una meta u objetivo alguno sino como camino, o multitud de caminos, hacia esa "otredad" no claramente definida. La experiencia vital intensa de algunos instantes privilegiados, el éxito amoroso, la música, abren fugazmente acceso a esa realidad profunda que llamaríamos "superrealidad" si no estuviese ya el vocablo excesivamente atado a connotaciones circunstanciales.

La música, sobre todo. Ese lenguaje sin palabras que fascina a Cortázar —"sin palabras llegar a la palabra"—

pero que sin embargo se obstina en traducir al logos, a la palabra. Tal pretensión de expresar en formas inteligibles lo aspectos no racionales del mundo y del hombre lleva a Cortázar a ubicarse en un punto cero, renegando al menos en un sentido absoluto de los grandes archivos del conocimiento racional. Ansioso de una clave unitaria, ve a éste como un gran caos, como una suma de fragmentos parciales, no conciliables totalmente entre sí, por efecto de su propia naturaleza dogmática y exclusiva. Implícita o explícitamente se critica al mundo occidental en su racionalismo intransigente, en su adhesión a categorías lógicas irrebatibles, en su rutina clasificatoria que desdibuja los contornos vivientes de lo real. Cortázar denuncia humorísticamente las falsas rupturas con las características tradicionales (v. Ceferino Piriz, pág. 578), la instauración de utopías diversas (v. pág. 582), la sustitución de las cosas por etiquetas, marbetes, esquemas. La lección del Oriente religioso y quietista es tentadora para la encrucijada del pensamiento occidental que el autor ha enfocado con nitidez; pero ningún retroceso o renuncia sigue a esta toma de conciencia de la crisis. Con plena lucidez, y sin abdicar de su ubicación en el ámbito cultural euro-americano, Cortázar marcha hacia una etapa de superación y síntesis que los espíritus más alertas de occidente están cimentando ya, y que sólo parece accesible a su condición de occidentales, de hombres que han asumido la historia y tomado conciencia de su destino.

En suma, el misticismo de Cortázar se nos presenta como de raíz y carácter irrenunciablemente lúcido. Sin renegar de la razón —sino sólo de los caminos excluyentes que ella ha recorrido— se resiente tanto a la "vía mágica" absoluta como a la "noche oscura del alma".

La preocupación obsesiva de un orden universal y la búsqueda de un orden interior análogo, de un centro, de un sentido, certifican plenamente esta "superconciencia" que

atribuímos a Cortázar. Renegar de un orden no significa renegar de todo orden; es precisamente la persecución de una armonía final, que Cortázar no llama Dios por no acceder a una palabra que *preceda* al ser, la que conduce el movimiento lírico-razonante de su obra. A través de las páginas de Rayuela vemos surgir no sólo la expectativa tensa de un espíritu que se proyecta hacia esa armonía, sino también, la toma de contacto, poética, irreductible, con ella.

En medio de un universo infinito y dinámico pero no absurdo (aunque el absurdo parezca evidenciarse cuando enfrentamos la realidad con nuestros insuficientes esquemas racionales) Cortázar sitúa al hombre como ser responsable destinado a colaborar activamente en la historia. Todo camino de evasión es rechazado, ya sea éste el de la razón pura como el de la santidad que excluye la completa vigencia humana. Vemos aproximarse el pensamiento de Cortázar a una abolición de las barreras alzadas entre lo sagrado y lo profano, y a una total sacralización de la vida. No obstante, rechaza expresamente ser ubicado en una proyección trascendente y reclama para sí el privilegio adámico de hallarse en el *umbral,* acentuando así la tensión de futuridad que advertimos en su obra.

Hablar del hombre significa, sobre todo hoy, hablar de los hombres. Así lo siente Cortázar, quien ha planteado agudamente, en muchas de sus páginas, la dialéctica profunda del yo y el ser del hombre, dejando asomar, sobre todo en su último libro, un fuerte sentido comunitario que se impone por sobre el individualismo propio de todo intelectual. Esta toma de conciencia de lo humano colectivo y de su destino crece en el autor de *Rayuela* acompañada de una intensa piedad. Ella contamina varios momentos del libro, que participan de un clima tragicómico, a veces próximo al grotesco: el episodio de la clocharde, Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour. No podría dejar de resonar

esta cuerda en quien tan agudamente siente la condición humana en toda su limitación y su tensión a lo infinito, en su trágica angustia y su ridícula encarnadura terrestre. La muerte de Rocamadour queda como un testimonio del dolor callado y sin réplica, que se contrapone violentamente al ámbito hiperintelectual, de inteligencia a veces irritante, creado por los integrantes del Club de la Serpiente.

Esta eticidad profunda se manifiesta a través de la reiterada consideración que hace Cortázar de problemas de conducta, elección, acción, compromiso. El sentido de la vida como ejercicio parece imponerse a través de los sucesivos ejercicios del espíritu que articulan esta novela. *"Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo"* (p. 548) Juegos, salidas, formas para encubrir el "horror vacui" pero también para crear, o revelar, el verdadero "yo". Tal ambición, que vemos insinuarse nítidamente a lo largo de las páginas de *Rayuela,* da a sus juegos el carácter de una ascesis, si bien contemplada a ratos bajo el filtro del humor. No en vano se mencionan o se esbozan las mil formas distintas del "viaje interior", ya se trate de yoga, ocultismo, zen, alquimia, patafísica, o bien de modos más corrientes, menos iniciáticos, de fomentar la lucidez: drogas, alcohol, sexualidad, y aún la creación artística. Esta última es, a nuestro parecer, la vida dilecta de Cortázar, por cuanto le permite asumir todo otro camino o experiencia humana y, al realizar su transustanciación a la palabra, cumplir su propia ascesis espiritual. Recorrer su "mandala" al tiempo que va dibujando su trazado. Pocas veces hemos visto tan finamente penetrado el proceso de la creación verbal, es decir, poética.

En suma, la aventura de Cortázar nos ha parecido incitante, y por lo tanto lograda en cuanto tal. Disentimos de la crítica que ha considerado vanos sus esfuerzos o conducentes a una impresión de caos. Por el contrario, nos ha seducido en su lectura el imperativo de orden y armonía

que enlaza todas sus partes en una fuerte tensión poemática, lúcidamente contenida y ramificada en los cauces de esta "epopeya cómica" con atributos altamente intelectuales.

Una obra así se ubica, ineludiblemente, en el ápice de una nutrida prosapia cultural; parece evidente la proyección que han ejercido sobre ella la filosofía vitalista de Klages, el pensamiento de Jung y de Jaspers, y el magisterio de la filosofía oriental especialmente ejercido a través de Guénon o de los discípulos de Gurdjeff. Las conexiones literarias no son menos evidentes con Joyce, el dadaísmo, los surrealistas, en especial Crével y Artaud; Faulkner, los "beat" americanos, la nueva novela alemana o francesa, etc. aunque no sería ilícito hallarlas en Dante o en Cervantes, como tampoco —especialmente— en los argentinos Arlt, Marechal, Borges y Bioy Casares o en el singular Witold Grombowicz, satírico de la "madurez". Poniendo en tela de juicio toda una línea de cultura, Cortázar se revela como un óptimo fruto de ella misma. Pero, como lo hemos insinuado antes, no es en la inteligencia donde reside la mayor fuerza de convicción de su obra; son los episodios no racionales sino específicamente poéticos los que revelan su honda toma de contacto con la realidad del mundo y del espíritu y su inagotable tensión hacia "otra" realidad.

La general reticencia con que la crítica del país ha recibido esta obra es explicable. Cierto aire de insolente desafío a nuestra modalidad, a nuestras instituciones, a nuestra suficiencia y solemnidad habituales, sumado a su general poder corrosivo, pueden irritar a lectores cómodos o de esquemas mentales anquilosados, o aún a aquellos que, sin desconocer las pericias técnicas que pueden ser halladas en el libro, no se hallan dotados de la intrepidez o de la avidez de espíritu necesarias para aceptar su "invitation au voyage".

Por nuestra parte, creemos que el argentino Julio Cortázar se ha incorporado definitivamente con *Rayuela* a la

gran literatura universal —que, cada vez más, excede las fronteras de lo estético para transformarse en testimonio, en indagación, en brújula para el hombre— y que se ubica precisamente en una avanzada del pensamiento occidental cuyos rasgos más notables son: conciencia del ser dinámico del mundo y de la absoluta historicidad del hombre, petición de una nueva ética, universalidad, abolición de la estrechez lógica, apertura hacia una vida total fundada en una gran síntesis del conocimiento y en una profunda comprensión de las relaciones del hombre con el mundo y del destino de las comunidades humanas.

Si bien la visión cómica de Cortázar atomiza y reduce continuamente las estructuras contextuales y verbales, vemos surgir por encima de este soplo destructor una total afirmación de esperanza y de fe. Por el doble camino del conocimiento y del amor, Cortázar ve al hombre buscándose a sí mismo en su más alta efigie; nosotros vemos en ella, aunqde sólo sea a modo de vislumbre, el despertar del hombre en la gozosa presencia del Ser.

TODO CORTÁZAR

CORTÁZAR CRONOPIO

(Notas sobre *La vuelta al día en ochenta mundos*)

GUILLERMO ARA

La pura presencia física del libro puede producir rechazo o espectación gozosa. Habrá quien compre el libro por lo que llama desde afuera. O quien no lo compre por lo mismo, sospechando un Cortázar llegado a malabarista de imágenes viejas y curiosas con un plan casi infantil de divertir o entretener. El libro ya abierto resulta glosa de imágenes en la primera visión. Más tarde, y queda aún casi todo, las imágenes aparecen ya como suplementarias y funcionales. Se anuncia el texto como paráfrasis o como burla y parodia. En cualquier caso, como libro de humor. Y esas figuras permanecerán en tal plano, por lo general; también en el de lo truculento o macabro, pero menos. Las imágenes que estimulan la risa o la sonrisa aluden a un pasado más o menos remoto. Las graves y tremendas provocan lo contrario por su signo de muerte o torturada actualidad. No todo es álbum, desde luego, ni siquiera ilustración por bien trabada con el texto que se halle, porque el texto es lo que importa, pues se trata de Julio Cortázar, fama o cronopio; casi siempre cronopio, felizmente y a propósito, según su posición vital.

Pronto asume su yo y se lo ve en simpatía con "los humoristas, algunos anarquistas, no pocos criminales" y en situación de *extrañamiento,* definido así: "descolocación desde lo cual lo sólito cesa de ser tranquilizador porque nada

es sólito apenas se lo somete a un escrutinio sigiloso y sostenido".

La *Vuelta al día en ochenta mundos,* desafío a la sensatez y a cualquier pretensión de orden, es volumen que *suma,* a diferencia de *Rayuela,* que según el propio juicio, es prueba de "una *resta* implacable". Esa suma no propone coherencias internas de partes. Menos aún formales. A veces algo hace suponer lo que quedó fuera de *Rayuela* aunque en realidad es el simple retorno a las mismas motivaciones de pensamiento. No hay, o se ocultan con sagacidad, procedimientos, no hay tácticas ni claves. La lectura puede interrumpirse y retomarse en cualquier sección y a veces en cualquier parcela de página. El lector suele encontrar a veces, lo que leyó antes en otra parte. Y Cortázar lo remite a la referencia textual, suya o de otros. Así resultaría casi todo el libro, si existiera el lector monstruo, que fuera al mismo tiempo el autor, pues este "colage" se construyó con cientos de citas, epígrafes y crónicas, fieles o no (que eso cae fuera de nuestra parquedad erudita), comentadas, glosadas, reelaboradas o en una entrega textual, a veces como en *Rayuela.* "Este libro —reconoce el autor— se va haciendo como esos misteriosos platos de algunos restaurantes parisienses en los que el primer ingrediente fue puesto quizá hace dos siglos, *fond de cuissen,* al que siguieron incorporándose carnes, vegetales y especias en un interminable proceso que guarda en lo más profundo, el sabor acumulado de una infinita cocción". Vale la pena volver sobre esos tópicos y su posible origen, su ubicación aquí y su eficacia indiscutible.

La *Vuelta* era previsible en Cortázar. La fragmentación prismática de la realidad, el retorno compatible o dado en el presente como actualidad o futuro, el sentir el mundo no como estática circunstancia sino en parcelas dinámicas, lo pensado o el sueño sentido como vivo y actuante, la actividad subjetiva del ser como potencial generalizable, etc.,

todo eso estaba ya en los relatos y novelas. En *Rayuela* —el "yo" crítico de Cortázar pensante y creador, que es Morelli— se entiende que "al final queda un álbum de fotos, de instantes fijos"; y que "dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine (como le hubiera gustado al lector-hembra) significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hitos entre una y otra foto". La actitud del autor, aquí con respecto a las personalidades de ficción, parece anunciar el caleidoscopio gozosamente lúdico, que a diferencia de *Rayuela,* es, en su mayor parte, la *Vuelta.* Y en otra *Morelliana* se lee, después de afirmar que trata a la humanidad como un "mezclado de partes".: "Pero si alguien me hiciera la objeción: que esta parcial concepción mía no es en verdad ninguna concepción sino una mofa, chanza, fisga y engaño y que yo, en vez de sujetarme a las severas reglas del Arte, estoy intentando burlarlas por medio de irresponsables chungas, zumbas y muecas, contestaría que sí, que es cierto, que justamente tales son mis propósitos". Y la declaración se nos antoja pensada más para este libro que para aquél.

Una cita de Georges Bataille en *Rayuela* (pág. 594) también supone el placer de dar como él, un abigarrado conjunto de hechos y reflexiones en lugar de la rotunda unidad que el lector (¿hembra?) pretende hallar en cualquier lectura. Así se ofrece lo que también para Morelli "la naturaleza demoníaca de toda literatura recreativa", ofrecida "en puros ejercicios de volatinería"; aquí, en *La Vuelta,* por cierto como diversión, sin fines explícitos de sentar principios sobre la validez del libro como especulación literaria.

De *Rayuela* parece también provenir el empleo de la "noticia" en su sabor anacrónico y pintoresco, actual y a veces dramático; de la reseña como mostración exhibicionista, farragosa o alquitarada; de las etimologías con su pretensión de síntesis y engolamiento, su inanidad o su re-

toricismo académico. También en *Rayuela* se ensayaba el uso de informes e invenciones extraídas del documental (?) de la Unesco, textos que en *La vuelta* ocupan ancho lugar y que contienen, con los comentarios marginales, una veta de bien aprovechada comicidad en manos de los "piantados". Por otra parte, la *tonta* pintada por Etienne (*Rayuela*, cap. 142) anticipa la concepción del *idiota* (¿cronopio?) que es como el autor se mira a sí mismo, frente a la inteligencia y refinamiento de su mujer, sus amigos y los críticos. Leemos en *Rayuela*: "Para mí, su tontería era el precio de ser tan vegetal, tan caracol, tan pegada a las cosas más misteriosas... no se va muy lejos así. Es como ponerse de espaldas a todo el occidente, a las Escuelas...".

Reconocidos esos contactos, se puede ingresar en el estudio de *La vuelta*, sabiéndonos advertidos, aunque esto se halle casi al final: "no espere demasiada coherencia en esta vuelta al día...".

Cortázar se llama por ahí "habitante obstinado de zonas intersticiales". En "Del sentimiento de no estar del todo" declara su condición de hombre-niño o de niño que persiste en el adulto, un poco como Hudson a quien recuerda aquí por su fruición de vigilia angélica en el mundo a diferencia del ingenuo realista para el cual lo que es es, sin más y según comportamientos cotidianos y cerebralizados. Esa visión que se codea con el misterio y que ignora la escala usual de valores, invierte con frecuencia los signos del tiempo cronométrico, del espacio y la dimención matemáticos. En ese nivel humano interesa aún más y en relación de nuevo con Hudson —aunque tanto los diferencie en cuanto vida y criterio estético— la idea ya comentada del *idiota* como ser al margen (etimológicamente incapaz de salir de sí mismo), como criatura sólo apta para sentir sin supuestos lógicos ni estéticos, la emoción intensa, la eufórica alegría ante el espectáculo humano y natural. Solamente en Hudson (no en un Wordswoth o un Novalis) se puede leer

algo tan intenso y brutal como esto: "...acabo de ver un pato que nadaba en uno de los lagos del Bois de Boulogne, y era de una hermosura tan maravillosa que no pude menos que ponerme en cuclillas junto al lago y quedarme no sé cuanto tiempo mirando su hermosura, la alegría petulante de sus ojos, esa doble línea delicada que corta su pecho en el agua del lago y que se va abriendo hasta perderse en la distancia". Pero Hudson huía de la música del piano y de toda estridencia moderna y viajaba millas para sorprender el canto de la langosta verde, mientras Cortázar expresa con aquella misma inigualada fuerza e idéntico furor dionisíaco la trompeta de Louis Armstrong el "enormísimo cronopio". Aquí, en una zona de conciliación, cabe la palabra de Martínez Estrada, fervoroso de Hudson: "Muy tarde —confiesa en uno de sus ensayos— me he estremecido con los Negro Spirituals". Para agregar: "Durante horas escuché como la voz de los ángeles, la de esos pobres cantores que no sabían cantar y aullaban su congoja cantándola". Y al fin: "Todo esto se comprende muy tarde porque son de las verdades que Chestov ha llamado "revelaciones de la muerte". Y uno piensa sin más en la pavorosa historia de Johnny, el "perseguidor"...

Hudson vivió también su tiempo "victoriano". Lo padeció como Ruskin, Bernard Shaw, Wilde o Cunningham Graham, todos ellos enjuiciadores de la infamante hipocresía, la ceguera social, la ética de galardón, la pulcritud reverenciosa y formalista. Como el Hudson enemigo del avance imperial inglés que culminaba su itinerario oriental exclamando alborozado: "¡Cuantas más gargantas se corten en el Uruguay a la antigua usanza, más me gustará!" (transcribimos de memoria), el Cortázar de *La Vuelta* proclama su predilección por Jack The Ripper, contra la injusticia sistematizada de "su graciosa Majestad".

El eje, pues, del libro lo constituye, a nuestro entender, esa concepción del *idiota* no ya como ser de visión unilate-

ral, patológica o precariamente desarrollada en el sentido, de una introversión enfermiza, sino como lo contrario: como capacidad permanente de asombro, de nacer cada día al nacimiento del mundo maravilloso, de vivirlo con los cinco sentidos (o los quince que por lo menos debió poseer el hombre primitivo, según Hudson). Cortázar sintetiza esa pletórica posibilidad, en el *entusiasmo*, de inagotable caudal, porque como él escribe: "el entusiasmo no es una cosa que se gaste cuando uno es realmente idiota; se gasta cuando uno es inteligente y tiene el sentido de los valores y la historicidad de las cosas". Para definir así, de inmediato, al *idiota:* "Ahora que lo pienso, la idiotez debe ser eso: poder entusiasmarse todo el tiempo por cualquier cosa que a uno le guste, sin que un dibujito en una pared tenga que verse menoscabado por el recuerdo de los frescos del Giotto en Padua. La idiotez debe ser una especie de presencia y recomienzo constante".

Ese modo de "idiotez" que en realidad es una positiva cualidad de instalación edénica en el mundo adquiere cuerpo en la creación del *cronopio* aunque se nos ocurren diferencias. El *idiota* se nos aparece como un gozador agudo, ingenuo y sutil, un sentidor contemplativo de lo pequeño y lo vulgar (en el buen sentido), un ser para el cual el universo se ofrece como espectáculo de espléndido color y sorpresivo encantamiento. El cronopio asume esa condición pero le suma una rebeldía actuante, una insurgencia, aunque no sea deliberada sino espontánea, contra las leyes que subordinan al hombre actual y lo masifican decolorándolo, empobreciéndolo, transformando al niño que hay en él en robot sumiso al mecanismo que lo mueve. El cronopio actúa para quebrar el orden burgués, la rectilínea estabilización del organismo social contemporáneo. Es un modo de comportamiento, una conducta no sistematizada pero coherente en cuanto significa obrar despojado de fundamentos lógicos o racionalizables. Implica pues una protesta, una acti-

vidad anárquica aunque sea ingenua, inconsciente, no crítica ni ideológica. Como dice en *Historias de cronopios y de famas:* "Pequeña historia destinada a ilustrar la precaria estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea, que las leyes podrán ceder terreno a excepciones, azares o improbabilidades y ahí te quiero ver". Es natural que el cronopio, con algo de "dwarf", de duende travieso que siembra desconcierto y disgusto en el orden familiar y cotidiano de la ordenada sociedad inglesa, para restablecer el sentido del misterio y la magia, sea un ser de humor estrepitoso y desenfadado. Se puede decir del cronopio lo que el mismo Cortázar piensa del *happening:* "Un *happening* es por lo menos un agujero en el presente; bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos".

En *Viaje a un país de Cronopios,* tanto como en *Louis, enormísimo cronopio,* ese comportamiento irrespetuoso pero sin malicia, disloca las leyes de la buena educación urbana y se sumerge en el goce de la novedad, el entusiasmo y la gracia para escándalo de *famas* y *esperanzas.*

Pariente próximo hasta la identificación con el cronopio es aquí el *piantado* "que sin reflexionar sistemáticamente en la cosa, siente que los cuerdos son demasiado almácigo y reloj suizo" como se lee en "Del gesto que consiste...". El *piantado* es un *ido* como también aquí se nos afirma. Y se nos ocurre que ese *ido* pueda resultar eufemismo o simplificación de *idiota* (el gustador ingenuo de tenaz entusiasmo) con lo cual nos hallamos en una línea de parentescos muy fácil de establecer en sus raíces. En todo caso vale reconocer los matices de lo humorístico que implica la ingenuidad o inocencia del primero, la gracia retozona del ingenuo activo y revoltoso (cronopio) y esta última forma de lo risueño que se alía a la inteligencia para crear en otros la resultante de un humor provocado pero inconsciente a base de una patológica credulidad en el propio talento de inven-

ción. "Gran piantado —dice Cortázar— Don Francisco era consecuentemente genial". Y el autor se confiesa defraudado por André Breton que prefirió "el magisterio al misterio" y otorga su adhesión filial a esa rebelión del conocimiento que empieza por entender el mundo desde un ángulo que sólo concede la verdad confabulándose con la sonrisa.

El nombre de Macedonio Fernández y su imagen es lugar frecuente en estas páginas. Cortázar lo admira y cifra muy posiblemente esa admiración en su modo de sentir lo humorístico no como satisfacción de lo ridículo y de la manida "espectación defraudada" sino como desinteresado y libre, "conceptual", como Fernández llama a esa tensión cómica creada por el absurdo, única forma que en su teoría y en su creación alcanzaba vuelo estético. Como en muchos relatos de Cortázar el humor era en él un juego de intrepidez que subvierte las leyes del espacio y del tiempo, los presupuestos legales que rigen los fenómenos físicos y biológicos tanto como las relaciones de contacto entre el hombre y su circunstancia. Pero dos relatos de *La vuelta:* "Con legítimo orgullo" y "La caricia más profunda", imaginados a partir de lo absurdo, tocan como p. e. "El zapallo que se hizo cosmos" de Macedonio, zonas de vértigo y alucinación. Penetran en niveles de pesadilla y lo fantástico, mechado de trágica subjetividad, convierte estos cuentos de humor subyacente, en manifestaciones que rozan el campo de lo patético. La sonrisa es amarga, como en los buenos relatos de Eduardo Wilde.

Una frase de Rimbaud en "Del sentimiento de lo fantástico" y las propias reflexiones del autor en el mismo artículo ayudan a comprender lo que constituye el núcleo germinante de sus relatos y apoyan los comentarios que nos van suscitando. Aquí leemos: "Alguna vez he podido temer que el funcionamiento de lo fantástico fuese todavía más férreo que la causalidad física". El absurdo de Macedonio

Fernández queda equiparado así al producto de la fantasía, a lo supuestamente irreal (entendido como relación inexplicable de causa a efecto) pero con la adhesión diríamos vertiginosa de una semi revelación de algún modo irrefutable. Cortázar habla de una mutua comunicación entre lo fantástico —entre su yo y lo sentido como tal—, afirmado en la idea de que "toda la ars-combinatoria", la aprehensión de las relaciones subyacentes, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los anversos, con modalidad natural del que vive *para esperar lo inesperado*".

Todo esto atañe a una visión de la realidad largamente expuesta en *Rayuela* y que también llega a este libro, desde distintas y a veces curiosas formulaciones, como vamos viendo. Los límites entre física y metafísica quedan borrados y la realidad (risueñamente en "Diálogo de Maoríes") resulta así "flexible y porosa". Humor e ironía, ingredientes de confluencia y reversibilidad apenas discernibles en la labor creadora de Cortázar, juegan caprichosamente para dar resultados como los que indicamos al principio. Las palabras en Rimbaud: "...En cuanto al mundo cuando salgas ¿en qué se habrá convertido? En todo caso nada que ver con las apariencias actuales", pensadas en relación con aquello que en Cortázar resulta ser la memoria (ese fundamento de nuestra conciencia *personal* de los manuales más o menos positivistas), nos instalan con el laberinto entre científico y preciosista de "Acerca de la manera de viajar de Atenas a Cabo Sunion".

El relato que recuerda la paradoja de Oscar Wilde sobre la realidad de las nieblas del Támesis sólo reconocibles desde que las pintaron los impresionistas, dice en un pasaje: "Tres viajes en uno, el real pero ya transcurrido (se refiere al que le narró un amigo), el imaginario pero presente en la palabra y el otro que haré en el futuro siguiendo las huellas del pasado...", etc. "Ya que la memoria no nos pertenece —como se afirma tradicionalmente— sino

que trabaja por su cuenta, nos ayuda engañándonos o quizá nos engaña para ayudarnos".

El juego de planos rebatibles que configuran realidad, fantasía y visión científica hace también lo suyo en alguna puntual y oportuna cita de Julio Verne (pág. 62) y en otras creadas sobre la base de invenciones, crónicas, descubrimientos verídicos o supuestos o en experiencias científicas. Una de estas curiosidades, entre tantas bien nutridas de color y de gracia, es la que tituló "De otra máquina célibe" donde entre recuerdos y experiencias reales y fingidas, se "desentraña" el mecanismo de la Rayuela-O- Matic, con gráficos, cuadros y referencias técnicas envueltas con un ingenio que parodia los manuales más complejos que la máquina en el cerebro del inventor. Con clara alución a su libro el autor se desdobla para afirmar al fin: "Personalmente nunca entendí demasiado la máquina porque su creador no se dignó facilitarme explicaciones complementarias y como no he vuelto a la Argentina sigo sin comprender algunos detalles del complicado mecanismo".

Reverso sarcástico y cruel de estas versiones humorísticas de la realidad, la estadística, el embrollo lingüístico y la paráfrasis caricatural, son crónicas del terror y el crimen como *Relaciones sospechosas* o *Vuelta al día en el tercer mundo,* éste último un documento del espanto, escrito como editorial y en estilo periodístico, adrede simplemente expositivo para lograr el impacto descarnado de los hechos que denuncia.

Otros motivos del libro los constituyen meditaciones sobre la función del arte en la sociedad, la lengua literaria y de mera comunicación, la literatura y el público argentinos o americanos, la música o el deporte. Cortázar lleva un ataque frontal contra los convencionalismos pseudo-literarios denunciados como frenos del temor a la censura moral o política, frenos que contienen la autorrevelación franca y directa del escritor. También contra una literatura

supuestamente sería que asume la forma engolada y gramaticalmente correcta. Estas acusaciones de las que se salva un Macedonio Fernández o un Borges pecan por exceso de generalización masiva. Buena parte de la literatura argentina actual puede contradecirlas.

El centro de esas denuncias está en "No hay peor sordo que el que" donde debate lo que más interesa en cuanto estilo, estructura, lenguaje y resonancias del texto en el lector. Pero también en otro artículo, "Grave problema argentino: Querido amigo, estimado, o el nombre a secas" asoma el mismo enjuiciamiento, centrado en los modos de encabezar una carta, para sentar que las posibles variantes no nos salvan nunca de caer en lo inauténtico. Carecemos de naturalidad y no hay remedio: "porque todos nosotros somos estimados o queridos y así nos va". La crítica se vuelve contra la gravedad empecinada que expone el escritor rioplatense —a excepción de un Macedonio, Borges, Nalé Roxlo, Marechal o César Bruto[1]— condición que se hace más lamentable si se considera que el "humor, desterrado de nuestras letras... representa mal que les pese a los tortugones una constante del espíritu argentino". Y esto revela en Cortázar al excelente observador que es del espíritu argentino contra la obstinada afirmación de casi todos nuestros ensayistas y sociólogos.

Cortázar cree comprobar además que toda nuestra literatura es meramente "expositiva", textual o informativa, que es lo mismo. Que la respiración vital en el escritor argentino suele alcanzar solamente en la imitación o transcripción del lenguaje lunfardo o provinciano; que faltan "creadores y lectores argentinos sensibles al estilo como estructura original en los dos sentidos del término, en la que todo impulso y signo de comunicación apunta a las potencias extremas, actúa en altitud, latitud y profundidad,

[1] Cortázar se olvida de Anderson Imbert y algunos modernos muy interesantes.

promueve y conmueve, transforma y trasmuta". Ataca también la ineptitud para distinguir entre periodismo y labor simplemente vocacional, entre literatura "comprometida" y autenticidad. La acusación llega a los críticos que atacan a Borges por sus "tristes aberraciones políticas o sociales para disminuir una obra que nada tiene que ver con ellas."

Para Cortázar, el escritor argentino llegará a operar como tal cuando purgado de comodidades y adherencias extrañas se someta a "una lenta y ardua meditación de nuestra realidad y nuestra palabra".

El largo elogio de la obra de Lezama Lima ilustra también sobre estos problemas de expresión y debate el tema de lo transparente y literal frente a lo hermético y sugerente. Borges y Octavio Paz se le ocurren autores "meridianos" y de algún modo "apolíneos" frente a lo barroco y dionisíaco representado por Carpentier y Lezama Lima. El lector argentino autoriza en su juicio aquellas tendencias por su proclividad a "hurtarle el cuerpo al hermetismo". Si antes señaló nuestros pecados como propios de países subdesarrollados, ahora con más precisión y audacia juzga que la falta de corrección idiomática que se achaca a Lezama, responde a esa ineludible cualidad americana, que de ningún modo autoriza a juzgarlo escritor mediocre. El crítico no puede quedarse allí sin "penetrar en su verdadera dimensión". En las hermosas transcripciones que ofrece de Lezama Lima, esas incorrecciones, según nos da a entender reducidas a errores en la ortografía de autores europeos, no aparecen, pero dudamos que obedezcan a ignorancia. Este escritor de país "subdesarrollado" prueba en cambio una alta conciencia estética y un cultivo del lenguaje y la expresión que lo hacen equiparable al más valioso escritor europeo. No todo está pues en la "dimensión profunda" ni puede pensársele sino como manifestación de una lengua positiva para dar no sólo contenidos propios del mundo virgen sino también de una zona social evolucionada hasta

el refinamiento. Lo formal pues como técnica y no como intuición y ahondamiento de una realidad es lo que de todos modos interesa en este caso. De cualquier modo el hecho estético se da siempre en ese nivel y no en un balbúceo más o menos ininteligible del ser recién despierto al asombro del mundo. El propio Lezama lo expresa con claridad meridiana cuando dice de Cemí: "El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida, le iba desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales, sentadas como sibilas en una asamblea de espíritus...". Todo esto nos induce a pensar que el barroquismo "original" de Lezama no se diferencia mucho del barroquismo "mis en page" de Alejo Carpentier. Y en cuanto a la esencia americana de su obra resulta iluminadora la palabra del propio autor puesta como prólogo a *El reino de este mundo.*

Las sostenidas notas sobre el escritor, su alma y su oficio confluyen en lo dado bajo el título de *Morelliana siempre,* claro retorno a las meditaciones de *Rayuela* sobre los mismos problemas. Persiste aquí la idea de disgregación o fractura del hombre de occidente en relación a su plasma originario, motivo que en la novela determina reflexiones de tipo esotérico o místico en la persecución de un reingreso en el ser primero como actualidad viva dentro del núcleo generador. Cortázar niega aquí toda eficacia a una aproximación simple y naturalmente precaria del lector al poeta, en el "goce hedónico o la admiración por el genio". Lo que se plantea como urgencia es la unidad, la fusión, la sumersión total en el otro, en lo otro, por el amor; un modo, en fin, de ser también el *otro.* Porque el poeta —dirá en "Casilla del Camaleón"— no es nunca él sino aquello a lo cual se suma en un existir común e indivisible. El ejemplo de John Keats, que sin dejar de ser él quiso ser el todo, sin exponer ante el lector sus convicciones de hombre y sus desgarramientos íntimos, se expone como respuesta a quien

urge "la necesidad de una ideología sin contradicciones". El fuego de estas frases no es menor que su radiante belleza.

La "Coda personal", finalmente, se dirige a quienes tal vez "no entenderán este paseo del camaleón por la alfombra abigarrada...", sin duda, como lo dijo antes a "los comisarios que reprocharán a este libro su efervescente vocación de juego". El lector puede preguntarse en qué consistirá para Cortázar "habitar a la izquierda, sobre el rojo". Palabras anteriores en este mismo libro pueden resultar esclarecedoras. En la *Nota iracunda* de "What happens, Minerva?" habla de los artistas y los intelectuales a quienes les sobran razones para levantarse con los "hórdenes hestatuidos". Y agrega: "pero apenas dicho y hasta elogiado todo esto, el crítico sigue viviendo como antes y pensando como antes, en la vaga espera de una "evolución" que aclare el horizonte, así como en materia social se sigue esperando una "evolución" que lo mejore todo pero sin privarnos de la sirvienta y de la casita de campo. Yo que escribo esto, tampoco sé cambiar de vida, también sigo casi como antes...". Por eso el escritor anticipa que no asumirá su defensa y agregará: "otra vez me voy con Keats a vagar por ahí...". Y se irá sin duda luego de clausurar este libro igualmente "abigarrado", a veces cruel e injusto, casi siempre exaltado y legará con él extraños y tenebrosos poemas como el que le inspiró Jack The Ripper, el horror de crimen compartido en "Aumenta la criminalidad infantil en los Estados Unidos", el que declara su amor al país "pobre sombra de país lleno de vientos / de monumentos y aspamentos", la hermosa paráfrasis de Mallarmé y estas palabras de requiem para el nonato estudio sobre Keats: "...era un hermoso libro, suelto y despeinado, lleno de interpolaciones y saltos y grandes aletazos y zambullidas, un libro con el que aman los poetas y los cronopios". Acusación y defensa. O nada de eso. Cosas de cronopio, simplemente...

JULIO CORTÁZAR Y LA POSIBILIDAD DE LA LITERATURA

LUIS GREGORICH

La lectura de los libros de Julio Cortázar suscita un malestar, una incomodidad que a la larga se hace fecunda e incitante, principalmente porque nos remite, a pesar de su superficial capa de elementos lúdicos y de su aparente desaliño ideológico, a una vasta discusión sobre el papel e incluso la supervivencia de la literatura en nuestra sociedad. Aparte de esta virtud ambigua, los cuentos y novelas de Cortázar, empeñados, en sus más altas expresiones, en atacar el arte de escribir con una escritura compleja y nada ingenua, lanzados al asedio de las retóricas tradicionales con las armas que les proporciona el arsenal expresivo de la narrativa y de la poesía de vanguardia, liberan, a través del sesgo de técnicas muchas veces brillantes, una serie de significaciones ligadas al mundo en que vivimos y más todavía al sistema semántico en crisis del que forman parte. A todo esto se añade, desde la perspectiva de la historia literaria, el lugar que Cortázar ocupa dentro de una de las vertientes más recientes de nuestra literatura, a la que consigue renovar y remodelar con el uso de elementos que provienen de otra vertiente opuesta: hablamos, en síntesis, del enriquecimiento de una tendencia fantástica, cuya legitimidad discutiremos más adelante, por procedimientos inobjetablemente realistas (la observación psicológica y social rigurosamente historizada, la utilización del lenguaje popular, etc.). Como no podemos extendernos aquí sobre estos

problemas —lo que procuraremos hacer en un más amplio estudio sobre literatura argentina que estamos preparando—, vamos a limitarnos en este artículo a sugerir algunos puntos de partida para el análisis de la situación histórica, de la diversidad significativa, del lenguaje y del sentido global de la producción de Cortázar.

La literatura fantástica: Historia y limitaciones

Adolfo Bioy Casares, sin duda uno de los escritores mejor dotados del grupo surgido en torno de la revista *Sur*, escribió hace poco, en la reedición de la *Antología de la literatura fantástica*, compilada en 1940 por Borges, Silvina Ocampo y el propio Bioy, una posdata a su prólogo de la primera edición que es particularmente significativa. Dice allí: "Los compiladores de esta antología creíamos entonces que la novela, en nuestro país y en nuestra época, adolecía de una grave debilidad en la trama, porque los autores habían olvidado lo que podríamos llamar el propósito primordial de la profesión: contar cuentos. (...)... acometimos contra las novelas psicológicas, a las que imputábamos deficiencia de rigor en la construcción... (...) Como panacea recomendábamos el cuento fantástico." Tras una referencia, no desprovista de sorna, a quienes "reclaman una literatura más grave", Bioy afirma que el cuento fantástico corresponde a un "anhelo del hombre menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia: (...) el inmarcesible anhelo de oir cuentos."

Este apretado texto permite extraer algunas inferencias valiosas. Uno de los exponentes más caracterizados de lo que podríamos llamar la "literatura oficial" —para aludir a esa forma de la cultura colonial disfrazada de universalismo y tan frecuente en Hispanoamérica—, en una suerte de deliberado arcaísmo, ignora el surgimiento, la historia misma de la narrativa moderna, nacida a comienzos del

s. XIX como expresión problemática y secularizada de la visión del mundo que una clase social —la burguesa— proyecta sobre el resto de la sociedad. No es cierto que para el narrador moderno, desde Balzac hasta Faulkner y desde Stendhal hasta Joyce, el propósito primordial de la profesión sea "contar cuentos" (y entendamos esta referencia con toda la acepción de gratuidad y desasimiento que le da Bioy Casares); por el contrario, podría verse en la progresiva desintegración de la idea de trama, de argumento, un deslizamiento de la novela hacia esa "forma de la madurez viril" de que hablaba Lukács y que no es sino la transposición, infinitamente mediatizada, del carácter conflictual, de la radical oposición entre hombre y mundo que inaugura la sociedad burguesa. El goce inmediato, la satisfacción intelectual, la rotundidad de la "cosa acabada" que brinda una trama bien tejida y plena, le parecen al narrador moderno, no solo una traición al mundo móvil y caótico en que se halla, sino también un anacronismo de la técnica novelesca. Bien podría trazarse la historia de la novela moderna en una línea evolutiva hecha de rupturas, estallidos bruscos y sordos movimientos estructurales, sin que un solo esquema normativo haya podido estabilizarla.

Junto a ésta que podríamos denominar la tradición mayor de la narrativa moderna, se desenvuelve una corriente minoritaria (tanto por los escritores que la cultivan como por el público que, al menos en un principio, la lee), firmemente enraizada en el pasado, en especial en el platonismo y en la cosmovisión medieval no aristotélica, que suele recibir el nombre de fantástica. Cronológicamente, cabe situar su comienzo en el vértice de la reacción antiiluminista, en la "escuela gótica" de los prerrománticos ingleses (Walpole, Radcliffe, Lewis) y en el "cuerno maravilloso" de los románticos alemanes (Novalis, Brentano, Arnim y, especialmente en la narrativa, Hoffmann). En todo el siglo XIX la literatura fantástica y sus anexos —con los cuales no hay

que confundir, desde luego, formas de consumo como la novela policial, la novela de anticipación y otras, carentes casi siempre del espesor estético— repudia violentamente la modernidad, en cuanto ésta significa positivismo, ciencia empírica y fe en el progreso: Poe, Baudelaire, Rimbaud, lo atestiguan suficientemente. Es en nuestro siglo cuando la tendencia fantástica (tanto como las formas de consumo mencionadas) se diversifica, por obra del afán experimentador de los movimientos artísticos de vanguardia, en escuelas diversas, cuya más reciente floración es la llamada ciencia-ficción.

En los países sin tradición cultural nacional —y éste es el caso de los hispanoamericanos— la historia de las distintas manifestaciones culturales no tiene, por desgracia, la fácil continuidad causal ni la inmediata coherencia totalizadora de las metrópolis. Está por hacerse todavía el estudio histórico de la cultura en Hispanoamérica durante ese período prenacional que la mayoría de sus países aún no han abandonado, y en el cual el análisis de influjos deformadores y penetraciones en lo cultural correría parejo con la estimación cuidadosa de las modificaciones políticas y sociales ocurridas paralelamente. En lo que se refiere a la narrativa, la tendencia que suscribe Bioy Casares es históricamente una *rara avis* en América Hispana que, casi de modo global, trueca a partir de la Independencia su evidente filiación cultural española por un desplazamiento colectivo hacia la cultura francesa, al menos en lo que respecta a la literatura y el arte. La narrativa hispanoamericana es así sucesivamente romántica, naturalista y modernista, y algunas supervivencias del costumbrismo y la picaresca españoles, mezcladas a menudo con un inesperado nacionalismo temático e idiomántico, no alcanzan para torcer este curso principal.

Ya estamos otra vez, luego de este rodeo, con Bioy Casares y su confesión de principios, que significa, en primer

lugar, la adhesión tácita a una tradición literaria preferentemente anglosajona, y después, la introducción en nuestra literatura de una tendencia de las letras europeas sólidamente entroncada en una filosofía idealista y ahistórica. Un poco como Henry James en su época, Bioy Casares condena el escaso rigor de la narrativa que le es contemporánea; pero, a diferencia de James que, contra lo que pudiera creerse, propugnaba un escrupuloso realismo Bioy propone como "panacea" la literatura fantástica. En un medio en que todo está por decirse, en que las relaciones sociales y las motivaciones psicológicas tienen la riqueza y la variedad de lo inexplorado, en que los mitos de los diferentes estratos sociales todavía esperan una expresión adecuada, nuestra *élite* literaria elige, una vez más, no opinar, poner a la realidad entre paréntesis, sencillamente por considerarla carente de méritos suficientes como para ganarse el acceso de técnicas expresivas consagradas, magistrales. Y no es que pretendamos fulminar con el anatema de la reducción ideológica el inmanente valor estético de las novelas y cuentos de nuestros escritores fantásticos; más todavía, pensamos que, por ejemplo, los cuentos de Borges son el producto más acabado de nuestra literatura oficial; solo nos preocupa ensayar una explicación del sentido que la adopción de esta tendencia fantástica puede tener en un medio peculiar como el nuestro.

Todos los libros de cuentos de Julio Cortázar *(Bestiario,* 1951; *Las armas secretas,* 1959; *Final del juego,* 1964, y *Todos los fuegos el fuego,* 1966) contienen elementos suficientes como para que los situemos cómodamente en la corriente fantástica que venimos describiendo. También sus dos novelas *(Los premios,* 1960, y *Rayuela,* 1963), si bien en menor proporción y con otras aperturas, son ricas en componentes fantásticos. Si esta fuera la característica principal de la obra de Cortázar, si esta filiación tuviera los visos de algo definitivo e irreversible, si las diferencias con

los otros escritores de esta corriente fueran menores que sus parecidos, poco tendríamos que añadir a nuestra introducción histórica. Quizás pudiéramos apuntar que a la gravitación de la precisión y el rigor de la tradición novelesca anglosajona se agrega, en Cortázar, el gusto por el absurdo y el lirismo de procedencia francesa, debidos a la admiración por Jarry y el surrealismo, respectivamente; que en literatura argentina, sus preferencias son para Marechal y Borges; que su oficio de traductor y sus vastísimas lecturas determinan de algún modo su lenguaje y su cosmopolitismo. Si esto fuera todo, difícilmente nos interesaría penetrar en el mundo significativo y expresivo de cada uno de los libros de Cortázar; en el estudio de la tendencia podríamos absorber lo específico y particular, y dejar sin escrúpulos un análisis detallado de temas, técnicas y personajes a un crítico más paciente.

Pero ocurre que, como lo adelantamos al principio de este trabajo, la obra de Cortázar, fronteriza por excelencia, se evade continuamente del esquema en que queremos encerrarla, lo elude apelando a una curiosa dialéctica en que los contrarios —tendencia fantástica y realismo, poesía y prosa, esencia y apariencia, gratuidad y compromiso— se reemplazan incesantemente los unos a los otros, esfumándose y reapareciendo sin pausa para que el propio lector elija aquel que mejor lo represente. Como esta circunstancia convierte a Cortázar en cierto modo en un caso límite de nuestra literatura, y por otra parte otorga a su obra una singularidad innegable, la mera presentación histórica no puede bastarnos ya: es necesario complementarla ahora con una exploración más profunda del tejido interior de esa obra, mostrarlo a la luz para que, separado por un momento de la historia, revele toda su trama.

En una aproximación superficial a los libros de Cortázar, sería un obvio expediente crítico dividirlos en dos sectores: de un lado los cuentos, con su mundo cerrado, su destreza y artificios formales y su deliberada penuria psicológica; del otro, las novelas, abiertas a todos los significados, ricas en tipos y caracteres y de una estructura formal más libre. Sin desdeñar este esquema no del todo inexacto pero un tanto tautológico, preferimos intentar una clasificación que nos parece mejor adaptada al universo novelesco del escritor. Podríamos así poner en un primer compartimiento aquellos cuentos que casi sin vacilación se pliegan a la tendencia fantástica: prácticamente todos los de *Bestiario, Cartas de mamá* y *Las armas secretas* del libro que lleva el título de este último relato, la gran mayoría de los de *Final del juego,* y, en *Todos los fuegos el fuego,* el que da nombre al volumen, *La isla a mediodía, Instrucciones para John Howells* y *El otro cielo.* Estas historias, resueltas por lo general con felicidad e impecables en su mezcla de técnica coloquial y referencias cultistas, utilizan con mesura los recursos habituales de la narrativa fantástica: quiebra de la duración temporal, irrupción de la irrealidad y el sueño, desarrollo de la acción de acuerdo a modelos míticos o arquetipos, alegorismos más o menos encubierto. Por lo general, el fondo social sobre el que se recortan es el de la clase media porteña, con sus sistemas de convenciones ridículas y pautas morales caducas, o el de los desterrados cosmopolitas que dividen su vida entre Buenos Aires, París y alguna vaga región del Pacífico. Algunas veces Cortázar parece aludir, en transposiciones irónicas, al régimen político peronista, en oposición tácita al cual partió del país para establecerse en el extranjero (en *Casa tomada* y *La banda,* principalmente), pero corresponde aclarar que estas ambigüedades alegóricas no le apasionan en demasía. En rigor,

como ya lo señalamos, la novedad está aquí, sobre todo, en la estructura formal: lo fantástico se da en Cortázar como contraste entre un idioma pulidamente objetivo, sobrio, popular a ratos, sabroso, y una visión del mundo como fractura, como dualidad e incomunicación fundamental. Cuentos de antología son para nosotros, dentro de este sector, *Cartas de mamá* (que curiosamente supera, con un salto final, su transparente realismo psicológico), *Las ménades* y *La noche boca arriba.*

Lejos de la seguridad y de la plenitud de los cuentos anteriores, hay un segundo sector de la obra de Cortázar que podríamos denominar experimental, en el que se incluyen relatos frustrados, contradictorios en sus intenciones, tironeados a la vez por la intención realista y la preocupación simbólica, pero sin fundirlas en una unidad acabada *(Lejana, Los buenos servicios, Sobremesa, Torito, La señorita Cora),* el libro de *divertissements Historia de cronopios y famas* y, especialmente, la novela *Los premios.* Esta novela, evidentemente resentida por la desconfianza primeriza del autor hacia una forma todavía no frecuentada, y por la apariencia del ejercicio que muchas veces adquiere, encierra todas las tendencias formales y todos los temas básicos de Cortázar, pero a modo de simple superposición o caleidoscopio, y con una estructura novelística tradicional, horizontal, sostenida por una correcta exposición de tipos (que a veces derivan hacia la caricatura a causa de la simplificación psicológica) y un diálogo que, deliberadamente, chispea y reluce sobre la mediocridad del ambiente. Las reflexiones de Persio, distanciadas del resto del libro por estar en bastardilla y, desde luego, por su tono, insinúan, según el autor, "otra dimensión"; pero a nosotros nos parece que, más allá de logros ocasionales, su papel es demasiado mecánico como para que esa dimensión se convierta en algo realmente significativo.

Por fin, en una última separación situaríamos aquellos

trabajos que, sin la distanciada perfección formal de los relatos fantásticos y también sin la demasiado inmediata vacilación experimental de las obras del segundo sector, se caracterizan por cierta tensión constante y peligrosa del lenguaje que desprende, muy lejos de las simetrías alegóricas y de los juegos con las formas, la búsqueda de *una forma,* la callada conquista de *un símbolo* esencial. Es decir, se trata, para nosotros, de la parte de la obra de Cortázar que con más fortuna cumple la larvada vocación antiliteraria de toda su producción, que mejor abandona la arqueología del género y se tiende hacia el futuro. Están allí cuentos como *El perseguidor, Final del juego* y *La autopista del sur,* y, naturalmente, la novela *Rayuela.*

¿Qué tienen de común estas últimas obras? No habrá que buscar sus semejanzas, por cierto, en lo temático o en la presentación formal: *El perseguidor,* que en apariencia no es otra cosa que un bosquejo biográfico de un músico de jazz (más o menos inspirado en Charlie Parker), hecho desde la perspectiva mediadora de un crítico que al mismo tiempo es íntimo amigo del protagonista, en realidad propone una nueva versión del destino y del mito del artista moderno; *Final del juego,* con una técnica sutil, de equívoca sencillez, carente de diálogos (que en *El perseguidor* desempeñan una importante función), disimula, tras una liviana historia de frustración, la arbitrariedad y la exaltación de la adolescencia y, más allá, de la imaginación creadora y de la poesía misma; *La autopista del sur,* para nosotros el más logrado cuento de Cortázar, extrae, de una fantasmagoría automovilística que alude claramente al mundo de consumo masivo y mecanizado que nos rodea, un extraño mensaje de solidaridad a primera vista desconectado de la extrema tendencia individualista de la producción anterior del escritor; y la extensa novela *Rayuela,* compendio de la postura estética de Cortázar y última etapa de su crítica de la forma novelística tradicional, traza un fresco de las

miserias y de las grandezas de un intelectual argentino, a horcajadas simultáneamente en su país y en Europa, más solicitado por la ironía que por la angustia, mejor instalado en su yo que en la sociedad absurda en que vegeta.

Descartada así una mera similitud estilística o temática de estas obras que contienen, según nuestra opinión, la máxima potencia significativa y artística de la producción de Cortázar, debemos volver a buscar sus afinidades más profundas en cierta actitud frente al lenguaje o, mejor dicho, frente a la literatura misma. Es probable que sea este examen el que mejor revele la verdadera peculiaridad del escritor aquí tratado.

Crítica de los lenguajes y posibilidad de la literatura

Aun sin aceptar completamente el formalismo y la tendencia a los modelos abstractos de la crítica estructuralista, cuyo más sagaz exponente es Barthes, podemos admitir que la literatura, en cuanto sistema significante, goza de cierta autonomía en el nivel formal, se dicta, más allá de una ligazón inmediata con la historia, leyes inmanentes que, incluso siendo arbitrarias, influyen en su configuración tanto como la presión de los contenidos correspondientes. La historia de la literatura es la historia de los usos literarios y también, de acuerdo con el citado Barthes, la de "la idea de literatura"; por lo tanto, para desandarla, o para remontarla, hay que comprender su dinámica interior, rendir un tributo considerable a aquello mismo que se quiere destruir o —más bien— reemplazar.

En este sentido, Cortázar enfrenta la literatura como lo hicieron los mejores narradores contemporáneos a partir de Joyce: desescribiéndola, asignando como un valor de conjuro a la repetición de sus procedimientos y técnicas más o menos caducos, atacándola desde su propia intimidad. Prác-

ticamente en toda su producción, y de manera extraordinariamente detallada en *Rayuela*, Cortázar enumera, disgrega, reconstruye, ironiza los usos lingüísticos y los sistemas verbales de nuestra sociedad. Juegos de palabras ingenuos o académicos, automatismo verbal, deformación paródica de estilos literarios, caricaturas del idioma coloquial, crítica social en términos de crítica verbal (y en lo que a esto respecta las más castigadas son las clases bajas, con cuyo lenguaje Cortázar ejerce un humorismo no desprovisto de crueldad): esto sobrecarga "literaria" de la literatura es una constante de la obra que comentamos. Profundizando en el tratamiento de los núcleos que caracterizan ideológicamente a Cortázar —su crítica del conocimiento racional y positivo, su repugnancia por toda hipocresía personal y social, su concepción individualista y en el fondo romántica de las relaciones personales, del amor, de la mujer—, podríamos comprobar que no hay allí, en rigor, nada de *afirmativo*, sino simplemente un entrecruzamiento de temas y motivos, en que las mismas figuras son repetidas desde diversos ángulos, refutándose mutua y sucesivamente sin dejar en pie ninguna alternativa válida. Es decir, la crítica que hace Cortázar es de la literatura, no de la sociedad, o en otras palabras, su literatura está hecha de la crítica de la literatura, no de la crítica de la sociedad.

Es en las obras mayores de Cortázar donde este uso, esta crítica de lenguajes significantes adquiere mayor fuerza expansiva y elude toda sospecha de gratuidad. Porque en estos trabajos el horizonte de significaciones se amplía; y a los signos y sistemas de signos puramente verbales se añaden otros extralingüísticos. En *El perseguidor* el lenguaje que se revela insuficiente es aquel que pretende delimitar la experiencia artística, y esto precisamente a través de la visión de un crítico de arte; en *Final del juego*, el sistema de signos que instituye el juego de las "estatuas" y de las "actitudes" es una representación melancólica del sueño y

del ideal de la adolescencia (con toda su carga de frustración pequeñoburguesa); en *La autopista del sur*, finalmente, lo humano emerge por sobre una semántica de automóviles que ejemplifica, con raro acierto, uno de esos sistemas míticos que gobiernan en la práctica nuestras vidas. *Rayuela*, dramáticamente, ataca a la vez a todos los sistemas de signos que, reducidos a su pura envoltura formal, gravitan sobre nosotros y demoran nuestro pasaje a la madurez; el de la vieja literatura; el de los lenguajes particulares que reglan las relaciones humanas; el de las mitologías nacionales y municipales; el de la vida cotidiana que, mecanizada y minimizada al extremo, resbala hacia un sinsentido radical. Es *Rayuela* la obra más literaria, más "artificial", más oblicua (por ser literatura de la literatura, significado del significado) de Cortázar; y, sin embargo, es también su libro más desgarrado, menos tranquilo, más comprometido con su materia, y el que exige del lector mayor tensión y participación en su lectura recreadora.

En otro lugar se procurará explicar cómo una obra de estas características, desprovista de toda significación política explícita e incluso opuesta por principio a las categorías de lo "político" y de lo "social", puede ser rescatada por una conciencia política y estética de izquierda, ligada con el marxismo. Baste señalar, por el momento, que el carácter dinámico, abierto, móvil (en el sentido de una línea evolutiva que se dirige hacia afuera, hacia un modo de relación más rico con el mundo y los hombres, como parecería insinuarlo la varias veces citada *Autopista del sur*), de la narrativa de Cortázar puede acercarlo, mejor que cualquier consideración ideológica, a la empresa revolucionaria; por lo demás, depende de la Revolución y no de Cortázar, de su comprensión crítica y de la estética que sea capaz de crear, el que tal acercamiento se produzca.

Temblar por la muerte de la literatura es como temblar por la muerte de la sociedad; en realidad, lo que va a morir

es una forma histórica de la literatura o de la sociedad: el soneto, la narrativa costumbrista o la sociedad individualista burguesa, por ejemplo. La operación del lenguaje por la cual se constituye la literatura no parece depender de tal o cual circunstancia social, pero sí las formas con que se realiza en cada una de ellas. Cortázar ha desandado inteligentemente los intrincados caminos de la literatura fantástica, psicológica, realista, que forma la totalidad de su tradición, en busca de algo que a la vez fuese más y menos que la literatura. No ha de ser así: al final de la ruta está, otra vez, la literatura. Y el mayor mérito de la obra de Cortázar es que esa nueva literatura está ya contenida en aquel desandar la literatura vieja que, de este modo, en sí misma halla su superación. Está en esas páginas de *Rayuela* y *La autopista del sur* que, sin dejar de asumir los valores y las significaciones del pasado, tantean ansiosamente en busca de una vida, de una forma nueva.

EL PERSEGUIDOR PERSEGUIDO

NÉSTOR TIRRI

> "La vida, como un *comentario* de otra cosa que no alcanzamos, y que está ahí al alcance del salto que no damos."
>
> (*Rayuela,* 104).

Un escritor italiano estimaba la obra de Cortázar heredera de la de Borges, sólo hasta el momento en que las influencias de las nuevas generaciones de narradores franceses hubieran aparecido en nuestro escritor radicado en París. Pero aún así (hacía notar), la inevitable aproximación de Cortázar a Borges en un juicio crítico prevé una salvedad fundamental: Borges no ha hecho otra cosa que hablar de sí mismo, (aún cuando trate mitologías nórdicas o zoologías fantásticas), lo cual representaría una garantía de autenticidad testimonial, mientras que Cortázar no habría alcanzado aún semejante plasmación, demorado en acrobacias de dudosa extracción y a veces hasta superficiales. (Téngase en cuenta que "hablar de sí mismo" no supone en ningún momento teorizaciones sobre la propia creación o respuestas a los críticos incluidas en las propias obras.)

La afirmación sobre Borges, al parecer un lugar común, apunta, sin embargo, a la esencia del escritor, en la medida en que el universo resume su ambigüedad y multivalencia en la conformación estética que delimita la cosmografía personal del creador.

Tal vez sea apresurada la seguridad de no hallar un testimonio de aquella índole en Cortázar; lo que sí puede ocurrir es que resulte más difícil desentrañar el *soi même* en el mundo de su obra. Las generaciones de uno y otro escritor distan bastante —no tanto en el tiempo como en las circunstancias de realidad concomitantes a uno y otro— y es casi una perogrullada señalar en Cortázar al escritor conflictuado por su tiempo, y por ello mismo su obra lo muestra buscándose: persiguiendo y persiguiéndose, para entrar en la terminología de su problemática. Pero sus intentos "experimentales" (sus dos últimas obras, *Rayuela* y *La vuelta al Día en Ochenta Mundos*, son ejemplo) lo llevan a ofrecer al lector el andamiaje descarnado de esa búsqueda y es aquí donde el terreno se torna resbaladizo.

No es difícil comprender que el circuito de la creación búsqueda-hallazgo (de sí o de cualquier objetivo) haya plasmado sin accidentes conflictuales en escritores de generaciones anteriores, y la condición contraria es la que acerca a Cortázar al lector argentino y latinoamericano de hoy y lo asimila, en esa reiterada experiencia del desconcierto, a sus propios interrogantes, aunque éstos queden las más de las veces sin respuesta. En otras palabras, interesa en Cortázar lo que no se plasma, lo que no se decide, lo que no se asume, ya como conflicto generacional, ya como resultado estético.

Lo que se tratará de señalar es cómo esa actitud de búsqueda o persecución —a veces de sí mismo, a veces del "otro", del "centro", del "cielo", y a veces no se sabe de qué— aparece insinuada como constante diseminada en hitos de su obra y luego recolectada en arrojos expresivos, y cómo una cierta ambigüedad de su impulso llevaría a éste a una peligrosa pero significativa irresolución circular.

Numerosas galerías de amantes en autores del Humanismo, principalmente español, proponen estudios en direcciones muy diversas a fin de iluminar no sólo estratos temáticos sino también fenómenos de estructuración. Una de las notas peculiares del realismo con que se presentan estas galerías es el autorretrato deliberadamente desdibujado y a veces multiplicado, y si nos remitimos al episodio de los Galeotes, del *Quijote* (cap. XXII, 1ª parte), es factible desentrañar al propio Cervantes tras las respuestas que varios de los condenados van dando a Don Quijote a medida que éste los interroga mientras desfilan.[1]

Se pretende aquí, mediante esa mínima referencia, vincular el tópico del "autorretrato disimulado", con un enfoque de la obra de Cortázar, y no con el fin de desentrañar la identidad real de determinados personajes, como los procedimientos de lectura del *roman à clef*, sino como simple punto de partida y por ciertos resultados, tal el grotesco voluntariamente irónico que resulta del desdibujamiento y la multiplicación. Por ejemplo, cuando don Quijote pregunta a uno de los galeotes por qué se encuentra en esa situación, el desdichado le responde que "*por enamorado* iba de aquella manera", pero más tarde aclara que su amor fue una canasta de escurrir atestada de ropa, a la que se había abrazado con pasión; otro de los galeotes es condenado *por músico y cantor*, pero por "cantar" entienden esos ladrones confesar el delito ante la presión de la tortura; y el más importante de los presos, Ginés de Pasamonte, ingenio rebelde que escribe su propia vida, encuentra el mundo cotidiano injusto e insoportable, y por ello mismo no lamenta ser

[1] Al respecto puede consultarse la importante ponencia del investigador Héctor Ciocchini *Hipótesis de un realismo mítico-alegórico en algunos catálogos de amantes;* Congrès de la Fédération de Langues et Littératures Modernes. Strasbourg, 1966. La referencia a Cervantes figura también en ese trabajo.

encerrado en las galeras: detrás de esas máscaras grotescas está el rostro de Cervantes.

> "—... y no me pesa mucho de ir a ellas porque allí tendré lugar de acabar mi libro; que me quedan muchas cosas que decir, y en las galeras de España hay más sosiego de aquel que sería menester, aunque no es menester mucho más para lo que yo tengo que escribir, porque me lo sé de coro.
>
> —Hábil pareces —dijo don Quijote.
>
> —Y desdichado —respondió Ginés—; porque siempre las desdichas persiguen al buen ingenio."

¿En qué medida interesa este procedimiento en Cortázar? Creemos ver al hombre que se busca, ya lo hemos dicho, pero que utiliza técnicas de narración que a veces, inconscientemente, lo ocultan. Una de ellas podría caracterizarse con la metáfora del *espejo*: en el momento en que está por asumir una resolución esencial, un "autorretrato" o una situación definidora lo refleja como en un espejo, pero es un espejo cuya faz azogada enfoca hacia el propio autor que se muestra a sí mismo y se estudia, mientras que su reverso opaco es orientado hacia nosotros y nos desdibuja y hasta oculta la imagen definida a que pretendíamos arribar.

Cortázar parece perseguirse a sí mismo en un conflictuado intento de asumirse, pero desechando de entrada postulados exitistas —es su rechazo hacia la efectividad occidental, por lo demás—, y así resulta que su salto hacia el objetivo *se sabe* desconcertado, vacilante y hasta frustrado por convicción propia, datos que —entre paréntesis— concurren a la conformación de su poética. Así, ha inventado los caminos más sinuosos para que la búsqueda sea verdaderamente dolorosa, problemática, pero al mismo tiempo ambigua, y para dejar siempre abierta la posibilidad de esconderse detrás de un sugestivo espejo a fin de continuar

permanentemente la persecución, a la que habrá de incorporar, a un cierto punto, la presencia del lector: se ha atisbado y deslizado por un laberinto cretense, por asfixiantes casas cerradas, en oprimentes ómnibus, por pasillos de barco, por una ciudad-mundo, por los recuerdos del paternal Jules Verne (que siempre ofrece un reconfortante bálsamo a quienes vuelven a reabastecerse en la infancia), y a través de una técnica narrativa que establece un juego laberíntico no sólo en cuanto mecanismo literario sino como pauta para ingresar en la intencionalidad de su autor.

En realidad, se trataría de dos tentaciones contrarias que se enfrentan en la etapa resolutiva del autor: una de ellas es hablar de sí, tenerse presente a cada momento, y objetivarse en sus personajes para analizarse mejor; la otra —simultánea— es fugarse a través de las más insólitas situaciones, transformarse una y otra vez. El resultado es, precisamente, la no resolución, fenómeno que se da en la obra de Cortázar las más de las veces y que puede rastrearse partiendo de situaciones narrativas y personajes, como así también de determinadas técnicas de estructuración, hasta llegar a una lectura de significaciones y proyecciones posibles del problema. Las dos "tentaciones" antitéticas son las mismas que Jean Starobinski señala en Stendhal a propósito de su pseudonimia: "afirmarse a sí mismo, por un golpe de fuerza mediante el cual impondrá a los otros su singularidad absoluta — o bien metamorfosearse sin cesar, hacerse otro distinto de sí mismo, dividirse para venir a ser a la vez un actor perfecto y un espectador invisible, gracias a cierto 'travesti' eficaz" [2], y más adelante se verá en qué medida tiene que ver el problema de la pseudonimia con los mecanismos agónicos de afirmación-indecisión, y de fuga-salto, que tienen lugar a distintos niveles de la narrativa de Cortázar.

[2] JEAN STAROBINSKI, "Stendhal pseudonyme", en *L'œil vivant*, París, 1961, Gallimard, nrf. pág. 203.

Se establece una suerte de ronda que no acaba, en la que se enlazarían los personajes de Cortázar, su técnica y su yo creador, elementos a los que podría sumarse la objetivación que el autor suele hacer de su propia obra como si se tratara de un anticipo crítico en el que ofrece las claves de su interpretación. En este plano de lectura del material la obra clave es, sin duda, *Rayuela*,[3] donde la novela resulta en muchos sentidos, precisamente, *material*, por más que haya despertado polémicas en su aspecto *formal*. Porque se asiste a la etapa embrionaria de la elaboración, y en ese sentido los resultados tangibles concuerdan plenamente con cierta postura estética de Cortázar, quien, en su afán de evitar las convenciones de un mundo montado sobre sistemas falsos, ensaya un proceso de destrucción de esquemas deteniéndose un paso antes de la *forma*. El riesgo de semejante intento son los tics y las nuevas técnicas que se fomentan al ensayar destruir y suplantar las técnicas usuales, y entonces sí —y sólo a ese nivel— no resulta tan arbitraria ni paradójica la consideración *formal* de la cuestión.

Un saludable espíritu anticonvencionalista preside la experiencia, pero podría resultar alarmante en esta búsqueda la ausencia de objetivo o destino concreto, aceptada de antemano y declarada en muchos momentos del itinerario: "Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo, emblema de los que salen de noche sin propósito fijo, razón de los matadores de brújulas", como declara Oliveira

[3] La rayuela dibujada en la vereda, en la calle, en los patios, es como un ser trashumante que persigue, también, a Oliveira. Este personaje la ve siempre: mientras camina por la rue de Sommerard o por Almagro, cuando piensa, mientras toma mate, mientras observa el vacío por una ventana. Se repite, persecutoriamente, como aquellos Ocarinistes de Baignolet en una película de espías de Clouzot: cada vez que el protagonista, en su afán de salvar a un sabio, persigue a los espías en París o en la campaña o en los pasillos de un tren, el sonido de las ocarinas lo hace dudar si él es perseguidor o está siendo perseguido. El diseño de la rayuela está en el mismo Oliveira, a manera de "reino-jardín-interior" (por usar una fórmula literaria tradicional).

en el primer capítulo de *Rayuela*, o tal cual se desprende del comentario que la Maga hace al mismo personaje al abrirse el cap. 19: "—Yo creo que te comprendo —dijo la Maga, acariciándole el pelo—. Vos buscás algo que no sabés lo que es." La ausencia de objetivos queda plasmada en la imagen del amor por una mujer, amor que a determinada altura puede prescindir de ella, relación sexual-amorosa que, como trataremos de señalar, observa un desarrollo y constituye un leit-motiv mítico-alegórico en la obra de Cortázar.

En una nota que el autor apunta al final de *Los Premios* a los monólogos de Persio aparece nítidamente formulada esa conciencia apriorística del sentido incierto: "Jugando al sapo ocurre que después de cuatro tejos perfectamente embocados, mandamos el quinto a la azotea; no es una razón para... ahí está: no es una *razón*. Y precisamente por eso el quinto tejo corona quizá el juego en algún marcador invisible..." La ambigua capitalización del fracaso no entendido ni admitido como tal da lugar a no pocas conjeturas, y su crecimiento como imagen en situaciones similares en textos posteriores alimenta la duda de que "cada apelación al lector a través de palabras con un sentido determinado, es escamoteado finalmente por un pase funambulesco que tornasola y disuelve el espesor de un juicio directo, de una definición", como señala Adolfo Prieto.[4]

Y sin embargo el encanto de toda la aventura cortazariana está en esta misma peligrosa vaguedad, en esa azarosa corazonada del éxito —tan posible como el más rotundo fracaso—, donde se juega a punto y banca o a la ruleta rusa, donde existe la "sospecha creciente de que sólo el

[4] "Julio Cortázar, hoy", en *Boletín de Literaturas Hispánicas*, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad Nac. del Litoral, Nº 6, Santa Fe, 1966.

alfa da el omega, de que toda obstinación en una etapa intermedia —épsilon, lambda— equivale a girar con un pie clavado en el suelo. La flecha va de la mano al blanco: no hay mitad de camino, no hay siglo XX entre el X y el XXX". La definición del mundo ha de darse de un solo saque o estrellarse estrepitosamente, como el "salto al otro lado", como el "coup des dés" que aquí se parece más al capirotazo que pone en funcionamiento una perinola de *dos* posibilidades: o todo o nada.[5] Para Cortázar hay un principio de *realidad auténtica* que descarta la posibilidad de alternativas intermedias; de los contrario se convierte en una especie de simulacro, de telón pintado, de escala en el vuelo trasandino Mendoza-Santiago de Chile hecho en Jet. "La realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo", afirma Bruno, el narrador de "El perseguidor", en uno de sus instantes de lucidez. Las entidades intermedias existen mientras es necesario fingir un orden y mostrárselo al consenso oficial para que se lo crea, para que siga viviendo y para que un poder más magnánimo deje a los amigos, como dice Cernuda, "en un rincón pudrirse libremente". Pero no nos lo podemos creer nos-

[5] Curiosamente, el más acendrado enemigo de las dicotomías propone frecuentemente optar entre situaciones antagónicas, sin otra alternativa. Es posible citar numerosos ejemplos de esta índole, en los que Cortázar parecería contradecirse. A la afirmación de que "el solo hecho de interrogarse sobre la posible elección vicia y enturbia lo elegible" (*Rayuela*, 73), o de que "a pantallazos maniqueos o a estúpidas dicotomías resecas no podía abrirme paso por las escalinatas de la Gare de Montparnasse..." (íd., 2), se contraponen no pocas situaciones dicotómicas propuestas por el mismo autor: este lado-otro lado; salto-inmovilidad; tierra-cielo, etc. Las frecuentes invocaciones a la Bhagavadgita aluden a la disyuntiva del karma-yoga, sobre la que se consultan Krshna y Arjuna: en ese caso, dar la batalla o no. Y para la misma lectura de *Rayuela* Cortázar exige del lector una elección entre dos posibilidades: los primeros cincuenta y seis capítulos corridos o el tablerito con los ciento cincuenta y cuatro (porque el 55 no entra) salteados.

otros si nos reservamos alguna expectativa enfocada al otro lado. Ser carpintero, ser yuyo, ser tam-tam o comandante, ingeniero, pastor, jockey, cocinero, trapecista, santo, marinero, labrador, fagotista, revólver o clochard; clochard o menos, porque "el ladrido del perro anda más cerca del omega que una tesis sobre el gerundio en Tirso de Molina." Todas estas condiciones tienen algo que ver con la realidad entendida como absoluto. Un tufillo dudoso envuelve, en cambio, la condición de crítico de jazz, crítico de literatura o de turf o de la sección bursátiles, o de asistente de dirección, o de cobrador de réditos, o de periodista acreditado ante la casa de gobierno, o productor publicitario, o cualquier otra entidad-función que se mueva en ese ámbito ambiguo y falso, el que anda por la altura de la épsilon y la lambda. Si eso fuera la realidad, entonces habría que pensar que un cínico insensato se halla instalado en las perillas de la sala de control.

Claro que el juego de las dos posibilidades extremas tiene sus riesgos: "En lo alto está el cielo, abajo está la tierra", pero "es muy difícil llegar con la piedrita al cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo."

Una forma primaria y tal vez más explícita de la pareja de opuestos *Cielo-otro lado* y *terre à terre-este lado* tiene lugar en aquella ceremonia, al final de "Las puertas del cielo", por la que una música de tango, la voz de una cantante raspando a través de una pésima amplificación, el giro de una pareja en la pista y el clima todo del *Santa Fe Palace*, reeditan la atmósfera más cara al cielo de Celina, un cielo milonguero que resume el "centro" de esa muchacha que ha muerto poco tiempo atrás. Entonces la imagen de Celina aparece a los ojos del narrador (Marcelo) y del que fuera su esposo (Mauro), que la observan en la pista sin decir palabra. Pero cuando se trata de confrontar la apreciación de *lo que se ve*, Marcelo siente que el *terre à terre* de Mau-

ro lo subsume en este lado, lo separa violentamente de él, pese a haber convivido la percepción de la apariencia:

"—¿Vos te fijaste? —dijo Mauro.

—Sí.

—¿Vos te fijaste cómo se parecía?

No le contesté, el alivio pesaba más que la lástima. Estaba de este lado, el pobre estaba de este lado y no alcanzaba ya a creer lo que habíamos sabido juntos. Lo vi levantarse y caminar por la pista con paso de borracho, buscando a la mujer que se parecía a Celina. Yo me estuve quieto, fumándome un rubio sin apuro, mirándolo ir y venir sabiendo que perdía su tiempo, que volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente".[6]

Semejante formulación propone el enfrentamiento de *dos* modos de realidad: uno aparente, otro secreto. Paradójicamente, la imagen viviente de la muchacha muerta es aquí la realidad más tangible; en una concesión de Cortázar, no son necesarios grados de iniciación para ingresar en esa primera área de percepción porque lo que importa es la lectura de la apariencia, y allí sí se levanta un muro que aparta *el otro lado* de este de aquí. Un poco como aquel altar lleno de velas de Henry James (velas que corresponden a distintos muertos, según las asignaciones que les atribuyan celebrantes y deudos entre los que no existe comunicación ni acuerdo), las vivencias que desate un mismo objeto diferirán con los sujetos, cada uno tendrá su realidad —o una parte de ella— a partir de él. Pero aquí interesa más el barómetro en que se convierte esa realidad, en tanto sus incitaciones establezcan diferencias vivenciales, en tanto la realidad que *se sepa* a partir de esa lectura: según la "flexibilidad" de que los seres dispongan para dar el *salto*, quedarán —con los matices de cada caso— de *este lado* o del *otro*.

[6] *Bestiario*, 1ª Ed., Buenos Aires, 1951, Sudamericana, p. 138.

La idea del salto y de un espacio dividido, además de la noción del desplazamiento, trae a consideración otro problema frecuente en la obra de Cortázar y vinculado con el anterior, y es el de la comunicación sublimada, esa desesperación por la proyección imposible en otro ser. La pregunta surge con la misma fuerza con que la formulan los niños que ya han adquirido suficiente consciencia de su yo: ¿qué sería yo si no fuera yo? ¿es que no puedo dejar de contemplar *desde* mi yo? ¿no puedo desplazar —siempre la obsesión de ubicuidad— mi consciencia a *otro* yo? Cortázar lo plantea en la fórmula *otherness* que apenas alcanza a *togetherness.* * La situación de hombre así conflictuado es tensiva, se halla en una permanente proyección hacia *el otro* o *lo otro,* anhelo casi místico que dio lugar a una derivación lippsiana del existencialismo: la endopatía afectiva, que Cortázar viene planteando en sus relatos desde los primeros tiempos. La búsqueda puede llevar a la exasperación; se intuye una experiencia singular, "pero gentes como él [Oliveira] y tantos otros, que se aceptaban a sí mismos (o que se rechazaban pero conociéndose de cerca) entraban en la peor paradoja, la de estar quizá al borde de la otredad y no poder franquearlo" (*Rayuela,* cap. 22). En esa novela, Cortázar propone entre personas la *otredad* que un hombre logra con un animal en un cuento de *Final del juego*: "Axolotl"; allí el hombre que observa diariamente a los axolotls de un jardín, acaba siendo él mismo axolotl, sin dejar de ser quien es. Establece con el animal, a través del vidrio, una especie de fluido existencial que no cesa; es su yo y al mismo tiempo puede observarse siendo el yo del axolotl, del otro lado del vidrio. "Sin embargo —observa al respecto René Micha— este obstáculo transparente es un obstáculo absoluto, que interfiere la comunicación

* Cf. Sartre, "le regard d'autrui". (V. *El ser y la nada;* trad. Virasoro, Bs. As., 1948, T. II, 3ª parte, cap. 1º). Cf. también Witold Gombrowicz, prólogos a *Ferdydurke* (1ª ed. castellana, Argos, Bs. As., 1947) y *La Seducción* (Seix-Barral, 1968).

aunque da lugar a un vaivén misterioso entre el *yo* y el *yo*. Cortázar funda su relato en una consciencia sin memoria, que se divide sin perderse. El *Yo* es indistintamente el hombre y el axolotl".[7]

Los personajes están, en las novelas, en una tensión permanente para lograr el "vínculo" (más aún, *otherness*) que en escala casi absoluta el observador de la vitrina establece con el axolotl. La experiencia es utópica (Johnny Carter había intuido a nivel epidérmico, en "El perseguidor", una modificación del otro ser por una simple relación con él, como el acto de cortar el pan, pero sin poder racionalizarla), y el personaje Horacio Oliveira concluye, en *Rayuela*, en que la aproximación más feliz sería, a lo sumo, la de la "juntidad" (*togetherness*). Queda la posibilidad —según el mismo Oliveira— de intentar un paso-salto a sí mismo tan violentamente "que el salto acabara en brazos de otro". Pero la conformación humana de estos personajes (o "personas", en la distinción propuesta por el creador Morelli-Cortázar), perdida un poco en una selva de tics, de apariencias, de devaneos y extravíos frecuentemente frustrantes, los alejan mucho de la meta propuesta, y principalmente a Oliveira; a lo sumo, la dualidad Morelli-Cortázar apela de vez en cuando al lector para que éste les dé una mano o los complete, como a los dibujitos de la Gestalt. Entonces (y no se pretende aquí que se "exhiba" cómo es el salto hacia el *otro*) no queda otra salida que presentarlos en movimiento agónico, en la persecución de ese objetivo obstinada casi deportivamente (y a veces en la mera *formulación verbal* de ese propósito). Es en ese sentido que más arriba aludíamos a las dos tentaciones antitéticas: afirmarse o desaparecer, o conciliar las dos situaciones antagónicas en la fórmula ingenuamente utópica de la comunicación que postula afirmarse tanto en sí mismo

[7] René Micha, "Le *je* et l'*autre* chez Julio Cortázar", N. R. F.; août 1964, 12ème. année, Nº 140. (T. del a.)

que, por exceso, se pudiese pasar a ser otro. Y dicho *desplazamiento* que conduce al otro da lugar a retomar el análisis de la mecánica de "travesti".

En efecto, también en este terreno de la vinculación con los otros se da la oportunidad de establecer un paralelo con la pseudonimia en su condición de mecanismo de fuga, y téngase en cuenta que no se pretende establecer ninguna relación con el pseudónimo de Julio Denis, que alguna vez ocultó el nombre verdadero de Cortázar. Lo figuradamente pseudonímico de Cortázar es sólo un procedimiento, una autoinserción voluntaria en una casi doble vida. Starobinski encuentra en el nombre una suerte de predestinación que nos está esperando, delante nuestro, como nuestro cuerpo, y afirma de Stendhal que "si rechaza el patronímico de Beyle es porque descubre una predestinación de la cual él espera sustraerse. Esta predestinación lo encadena a Francia, a Grénoble, a la clase burguesa, al universo paterno de la economía y cálculo por el dinero. Y porque cree correr el peligro de ser interpretado por su nombre es que intentará depararse mejor suerte proporcionándose un nuevo nombre." [8] Asimismo, el placer por los viajes, por los cambios permanentes, el gusto por la aventura, configuran un sistema de fuga que en Stendhal, viene condicionado por la dinámica del pseudónimo.

Si reemplazáramos la formulación de la *nominalidad* por la de *comunidad* y aplicáramos la ecuación a Cortázar, comprobaríamos que desencadena una problemática muy similar, conducente al mismo resultado: la fuga, la persecución que debe reanudarse una y otra vez. La afirmación de sí mismo frente a los otros y la metamorfosis que evite una continuidad frente a los otros. Cortázar se ha sobrepuesto a la predestinación de pertenecer a una comunidad y convivir con ella, pero no se ha integrado absolutamente a otra y conserva un lazo literario, al menos, con su grupo ori-

[8] STAROBINSKI, *id.*, p. 195.

ginal. Esta consideración no pretende establecer valores estimativos en tanto actitud, pero procura señalar esa "desambientación" como generadora de un proceso literario (o artístico) según el cual el creador se autodestruye y se configura nuevas imágenes, nuevas perspectivas, las que vuelve a destruir, sucesiva y permanentemente. El movimiento constante, el abordaje de realidades distintas, la acción de esfumarse a sí mismo y luego tratar de asumirse, renovando siempre la puesta en marcha de la misma carrera, tienen mucho que ver con la ruptura de una predestinación que lo encadenaba a una comunidad: al subdesarrollo de un país sudamericano, a la decadencia de los escritores de un grupo filocolonialista proanglosajón de las décadas del treinta y cuarenta, a la barbarie de un peronismo demagogo y torpe, y a varios estratos de tradición cultural superpuestos (sin resultante definida) que hacían de lo argentino una civilización de segunda mano. (Aquí podríamos suponer, como Starobinski de Stendhal, que la despersonalización, la fuga y la desubicación física no le habrían sido necesarios si se hubiese sentido libre a pesar de sus lazos naturales y accidentales con una comunidad de esas características, "si hubiese sabido interpretar su identidad... como una pura convención de estado civil que no le habría impedido intentar todos los destinos posibles".) Ha roto su predestinación con un grupo pero no se ha integrado, por elección, en otro, y de ahí la necesidad de crearse expectativas no permanentes ni certeras, sea en la imagen personal que da al mundo y que se da a sí mismo, sea en la resolución que adopte algún personaje en su curso vital, sea en la plasmación estructural de la factura narrativa. Entonces Cortázar inventa el espejo como recurso para observarse y para ocultarse, al mismo tiempo, de los ojos de los otros. Cuando desaparece ese biombo entre él y el espectador, éste ya lo ve transfigurado, asumido en alguna variante que ha desdibujado la imagen inicial que se había forjado de él.

Por eso la relación yo-los otros (o *el* otro) reviste fundamental interés en Cortázar, y cuando él la menciona —a propósito de los niveles de comunicación de algún personaje con otro —se experimenta la sensación de que se habla de sí a través de los otros. En este sentido, los tópicos "otherness", "togetherness", "salto al otro", involucran una estética del suceder directo, porque es imposible desvincularlo de la marcada ansiedad de su autor que —en vez de desnudarse— se oculta no sin cierto sigilo y una y otra vez transfiere la problemática a personajes distintos.

Así, el salto a sí mismo, tan violento que acabaría en brazos de otro, reviste significaciones múltiples. Por un lado, lleva a suponer una curiosidad por observarse desde afuera. Por otro, hace pensar que la acción de asumirse encierra la velada intención de metamorfosearse en otra persona distinta de sí mismo y evadirse de una situación momentáneamente asfixiante. De aquí, cabe la posibilidad de la observación de los demás sin ser visto o identificado en la personalidad original.

Estas derivaciones de un hecho inicial pueden aplicarse a las situaciones planteadas por el autor en tres cuentos muy elocuentes a este efecto: "Axolotl", "La noche boca arriba" y "El otro cielo". En los tres, el protagonista vive una doble realidad y, aunque fuera fácil determinar la original, ninguna de las dos se sobrepondría a la otra en orden de importancia: en "La noche boca arriba", es cierto, el desenlace convierte la situación en una tragedia con una salida insoluble de la que el protagonista no se puede desprender (así y todo, se intuyen profundas tendencias suicidas que empujan a un personaje a autodestruirse mediante su disolución en otro, de antemano condenado), pero en los otros dos, el paso de un ser a otro se produce sin esfuerzo, casi necesariamente. En "Axolotl", mientras el vidrio establece una separación tangible sin que por ello desaparezca el fluido que los une, la consubstanciación del

hombre con el animal le permite a aquél observarse desde afuera sin perder la posibilidad de seguir siendo hombre. En "El otro cielo" la metamorfosis le brinda la oportunidad, incluso, de cambiar de época, de remontarse a un momento histórico que si bien es difícil (postrrevolucionario), en el fondo pertenece a otra civilización, a otro grupo humano, en el que se puede presenciar cómo la cabeza de un hombre cae a los pies de la guillotina sin que por ello se sienta comprometida la integridad histórico-cultural del contemplador en las luchas sociales que esa comunidad vive; lo que interesa de ese París es su vida, sus galerías secretas y el calor humano que se desprende de sus cafés: allí están el sexo, la fuerza y la estética, mientras que cuando vuelva a mi siglo y a mi ambiente tendré que optar entre Perón o Tamborini-Mosca, y entre Irma o la censura familiar... y ninguna de las opciones en cualquiera de esos planos me interesa.

"Literaturización"

Aquí es posible volver un poco al examen del proceso creador de Cortázar, siempre discutido y discutible, y que hemos intentado caracterizar como el del *perseguidor perseguido*. Algo semejante a lo de los personajes ha de ocurrirle a su autor cuando trata de aprehender eso otro que, previo sacudón en sí mismo, la creación puede obtener como imagen-intuición-reveladora de ciertos estratos del cosmos personal; se trataría de una realidad que no se obtiene por deducción ni inducción, eso que solamente un salto feliz como los solos de saxo de Johnny Carter pueden alcanzar, y cuya esencia y belleza residen, precisamente, en la dramática condición de lo fugaz, irrepetible y hasta desesperadamente innombrable. Cuando los "medios literarios usuales" (aún la *parole* en sus posibilidades explosivas más

nucleares) no bastan para ensayar la experiencia que Charlie Parker lleva a rango metafísico en el orden del jazz ("le jeu... ni 'chaud' ni 'froid', 'métaphysique'", dice Micha), entonces es necesario empezar por destruir las pautas lingüísticas corrientes e intentar algún otro camino; pero, sorprendida la experiencia a mitad de la travesía (por curiosidad racional, por falta de impulso, por exceso de oficio, por... por), el escritor deja constancia explícita de ese programa y declara provisoriamente que "sólo vale la materia en gestación" (lo cual equivale a apologar la posibilidad por la posibilidad misma, a la manera de Gide), como lo hace Morelli en una de sus llamadas "pedantísimas" notas.

Donde más resalta la literaturización de la construcción y el armado en su etapa genética es, creo, en pasajes logrados, más puros o menos conflictuados, por así decirlo, como el célebre "23" de *Rayuela*, el capítulo de Berthe Trépat, en rigor el momento más tradicional de la novela;[9] allí no hay declaración ni programa alguno de salto a "otro lado" ni cuestionamientos del yo en función del "otro": los hechos hablan por sí mismos con un patetismo estremecedor. Como el material exalta su semántica con pureza y silencio, y por ello mismo con inusitadas proyecciones, resalta mucho más la más mínima intromisión del gestor. Berthe Trépat acaba de concluir la primera parte de su concierto y el intervalo da tiempo a Oliveira para reconstruir, a partir de los datos dados, el vetusto mundo de frustración trágica que vive la pianista: "Había algo de conmovedor en esa cara de muñeca rellena de estopa, de tortuga de pana, de inmensa bobalina metida en un mundo rancio con teteras desportilladas, viejas que habían oído

[9] A Julio Cortázar no le interesan los momentos "logrados", como éste; así lo declara en *La vuelta al día en ochenta mundos*, donde sostiene que esos pasajes se incorporan a la lista de lo tradicional sin agregar nada. Es cierto pero están en el extremo definido de una opción: o alfa u omega (para utilizar sus señales).

tocar a Risler, reuniones de arte y de poesía en salas con empapelados vetustos, de presupuestos de cuarenta mil francos mensuales y furtivas súplicas a los amigos para llegar a fin de mes, de culto al arte ver-da-de-ro estilo Akademia Raymond Duncan, y no costaba mucho imaginarse la facha de Alix Alix y de Rose Bob, los sórdidos cálculos antes de alquilar la sala para el concierto, el programa mimeografiado por algún alumno de buena voluntad, las listas infructuosas de invitaciones, la desolación entre bambalinas al ver la sala vacía y tener que salir lo mismo, medalla de oro y tener que salir lo mismo." Al cabo de estas líneas que irradian sugerencias notables (y todo el capítulo, además, sobre todo cuando se entabla la relación entre el protagonista y la pianista), Cortázar-Oliveira deja deslizar su conclusión: "Era casi un capítulo para Céline", observación distanciadora para el lector y para el escritor mismo, que coloca la consciencia de la gestación entre ésta y su yo, que ubica el cálculo entre la narración pura y la posibilidad de inclusión en *esa* novela. Porque, por más que la frase sea característica en Oliveira[10] y defina su postura permanentemente intelectual de adelantarse a los hechos y comentarlos con perspectiva de "sección de crítica", es muy difícil dejar de escuchar *la voix de son maître*, o la de *son double* (Morelli) que nos asegura que la novela que aguarda ese capítulo que se está narrando es *Rayuela*, la obra *en gestación*, a la que no le vendría mal la intercalación de un episodio marginal a los hechos centrales (técnica de interpolación cara, por lo demás, a la novelística tradicional).

[10] En varias ocasiones es evocado Louis Ferdinand Céline; cuando Oliveira cuenta a Traveler sus esporádicos trabajos en París, le dice: "Era tenedor de libros clandestino. El viejo Trouille, qué personaje para Céline." (cap. 46). Más tarde, Talita se sorprende de oírlo hablar francés finalmente, y él se afirma: "—Assez —dijo Oliveira—. Tu m'as eu, ma petite, Céline avait raison, on se croit enculé d'un centimètre et on l'est déjà de plusieurs mètres." (cap. 54).

Hay otro capítulo de la misma novela, el 141, en el que creemos ver a su autor cuestionándose a través de los trabajos de Morelli, y señalando los efectos que éstos producen sobre el Club de la Serpiente. Hay un pasaje que vale la pena transcribir porque tiene mucho que ver con las proyecciones de *Rayuela* en el lector y viceversa, y la sensación de vacío a que precipitan las acrobacias —casi siempre vertiginosas y seductoras, por lo demás— de su autor: "Un mundo suntuosamente orquestado se resolvía, para los olfatos finos, en la nada; pero el misterio empezaba allí, porque al mismo tiempo que se presentía el nihilismo total de la obra, una intuición más demorada podía sospechar que no era ésa la intención de Morelli, que la autodestrucción virtual en cada fragmento del libro era como la búsqueda del metal noble en plena ganga. Aquí había que detenerse, por miedo a equivocar las puertas y pasarse de listo."

Pero además, y esto resulta más significativo, ocurre como con los sarcófagos egipcios, cuyo sistema de preservación se convierte en trampa mortal para los criptógrafos y arqueólogos que intentan develar sus secretos, aunque la defensa no haya estado reservada para ellos. Cuando se cree haber arribado a ciertas conclusiones acerca del carácter disolvente que revisten algunos movimientos de la obra de Cortázar (el creador que se persigue a sí mismo, que interfiere la acción, que explica el andamiaje de las vivencias, que disimula la inconclusión de su impulso significativo con virtuosismos, etc.), aparece una apreciación —que encierra doble distanciamiento: el autor proyectado en Morelli, primero, y luego una consideración que el mismo autor puesto en perspectiva omnisciente supone que otros personajes hacen acerca de Morelli—, estimación que involucra una advertencia en la que no dejará de reparar el crítico-arqueólogo, según la cual se sugiere caución al

intentar franquear determinados límites, so riesgo de "equivocar las puertas y pasarse de listo".[11]

Es inevitable experimentar la sensación de que Cortázar se anticipa a la crítica: que abre el paraguas, para usar una expresión cotidiana. ¿Inseguridad? ¿Astucia? ¿Sinceridad? ¿Experimentación? Preferimos la imagen de la noria o de persecución circular, que en *La vuelta al día...* parece llegar a una situación límite, en ese sentido: "¿Y por qué no un libro de memorias? Si me diera la gana, ¿por qué no? Qué continente de hipócritas el sudamericano, qué miedo de que nos tachen de vanidosos y/o de pedantes. Si Robert Graves o Simone de Beauvoir hablan de sí mismos, gran respeto y acatamiento; si Carlos Fuente o yo publicáramos nuestras memorias, nos dirían inmediatamente que nos creemos importantes." Aceptado. Pero si no hay miedo a que la crítica objete la pedantería, si no hay ese complejo de intelectual de país subdesarrollado, ¿por qué abrir el paraguas? ¿por qué destruir con la anticipación la "naturalidad" que el propio Cortázar denuncia como exigua?

Amor, sexo y literatura

Nuevamente las galerías de amantes y sus implicancias retóricas pueden guiar el análisis de determinados aspectos

[11] El 141 es el capítulo en el que se considera la "intención espeleológica" de la obra de Morelli, y ciertas referencias claves eliminan toda duda acerca de que la obra cuestionada es la misma *Rayuela:* "Al final había siempre un hilo tendido más allá, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda visión petrificante de la obra." Dejando de lado la tensión de fondo de la novela y sus personajes, siempre proyectados hacia otra cosa, la apreciación reproducida puede aplicarse, en el nivel más descriptivo, a la cadena irresoluta que se produce al final de *Rayuela* (versión tablero), cuando los capítulos 131 y 58 proponen una repetición hasta el infinito, coadyuvada por la irresolución que viene produciéndose en el "desenlace" de Oliveira. Es indiscutible que, cuanto menos, la obra evita toda posibilidad de lectura petrificante.

de Cortázar, principalmente aquellos que se vinculan con la creación, sea como predisposición intencional, sea como motivación inconsciente. Personajes amantes y situaciones de amor y sexo pueden resultar alegorías completas, pero no en sentido temático, como los catálogos del Humanismo a los que hemos hecho referencia, sino como sustitución inconsciente de esquemas de funcionamiento de sistemas creadores. La relación sexual, por lo demás, aparece como uno de los puntos más salientes de la simbología personal de Cortázar,[12] y la obra que mejor resume la importancia de este aspecto es, también, *Rayuela.*

En esta novela (cap. 9) Cortázar hace decir a su personaje Oliveira: "En el principio fue la cópula", y esta mínima variante de la proposición inicial del Evangelio, amén de juego conceptual, constituye la formulación de un principio por el cual el acto sexual se convierte en energía creadora, en verbo, en potencia etiológica universal. Paralelamente, la creación literaria es entendida en la misma novela como hecho fisiológico, y paulatinamente ambas entidades —la creación literaria y el sexo— entablan significativa vinculación.

En una de las *morellianas* se consignan una serie de datos que pueden registrarse como la parte genética de la poética cortazariana, pero al mismo tiempo las consecuencias de esos postulados conducen a la imagen del perro que intenta morderse la cola, reflejo de la actividad creadora en escala *circular*, donde es imposible asignar las partes de antecedente y consecuente, esto es, si el novelista persigue a su material o si la novela persigue a su autor, o si éste se persigue a sí mismo, etc.... En el orden de la creación, Morelli afirma que "hay primero una situación confusa" y que correspondería a lo que Herbert Read define como *a predisposing emotional mood,* un primer estado difuso del

12 Cf. CHARLES MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel,* Corti, 1963.

humor, ligado a insospechables experiencias y zonas preconscientes, algo así como una vaga sensación del embarazo que indica la gestación de algo; pero el segundo paso es, para Morelli, un hecho fisiológico: sólo si "los contenidos" reúnen suficiente fuerza de *necesidad* se plasmarán en la expresión, y ésta habrá de agotarse sólo cuando cese dicha *necesidad*, como si se tratara del tono intestinal, el apetito, el sueño o la erección. Si la orden condicionante del acto de escribir (crear) es un vacío que debe ser llenado, cumplido, la escritura es, para Morelli-Cortázar, un hecho que siempre está adelante: "Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose." (cap. 82). El novelista persigue a su novela y la recorre, en tanto la inventa, en la medida en que esa novela se dibuja. Poco después, en *La vuelta al día...*, Cortázar resumirá dicho proceso en la fórmula *"challenge and response"* y desarrollará el problema en uno de los capítulos de dicha miscelánea.

Pero volvamos. El juego circular puede tornarse dramático y la persecución rayar en lo paradojal: la voluntad de lo involuntario, la lúcida y permanente consciencia de lo inconsciente, la curiosidad racional por lo irracional. En fin, un intelectual demasiado meterete que, cuando llega el momento de asumir su rol creador corre el riesgo de congelarse, como el personaje aquel del cuento de Wimpi que quería saber si la lamparita de la heladera permanecía encendida una vez cerrada la puerta, y que no podía ver las dos cosas al mismo tiempo (el interior de la heladera y la puerta cerrada), y a quien su mujer encontró casi congelado, encerrado dentro del artefacto. Bastaría suplantar, en el capítulo 93, "amor-amar" por "escritura-escribir", y "ciudad" por "novela" para que este problema desembocara directamente en el sistema de correspondencias entre la creación y el sexo que hemos propuesto. Aquí Cortázar vuelve a su catálogo de la vulgaridad corriente, lo que es

como es por la inercia de la costumbre, lo que el consenso rutinario no se detiene —por su propia condición— a analizar; esta vez el objeto de análisis por parte del autor es el amor y la "elección" de mujer tal cual se da en los estratos considerados normales. Pero al margen del tema, el pasaje encierra fragmentos en los que puede establecerse un sugestivo juego de asignaciones.

"Tan triste oyendo al cínico Horacio que quiere un amor pasaporte, amor pasamontañas, amor llave, amor revólver, amor que le dé los mil ojos de Argos, la ubicuidad, el silencio desde donde la música es posible, la raíz desde donde se podría empezar a tejer una lengua", parece resumir la actitud de Cortázar (no necesariamente cínico como escritor pero sí propenso al cálculo) que logra una escritura versátil: una escritura pasaporte, una escritura pasamontaña, una escritura llave, una escritura revólver, una técnica que le dé los mil ojos de Argos, la sublimación por la ubicuidad de ese narrador omnisciente que no sólo sabe todo acerca del mundo que trata y que está en todas partes, sino que siempre está un poco más allá de sí mismo.

Si las asignaciones que se desprenden de ese reemplazo fueran acertadas, resultaría una ronda en la que el cazador —censor de una serie de modi vivendi sería, a nuestro parecer, la presa— acusado de una serie de técnicas, de modi scribendi. Y hasta en la referencia a la "fabricación" con estratos parcelados de la realidad (en ese mismo cap. 93) se da el boomerang por el cual la crítica a la actitud de componer sin continuidad, con extracciones ocasionales y materiales de índole muy diversa, es aplicable —otra vez— al propio crítico: "¿por qué stop? Por miedo de empezar las fabricaciones, son tan fáciles. Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de palabras, perras negras, y resulta que te quiero. Total parcial: te quiero. Total general: te amo". (Sacás una idea de ahí [una cita de Aulo Gelio, o de Bataille, o una referencia a

Jules Laforgue], un sentimiento del otro estante [algún recuerdo de Burzaco, las ilustraciones de Jules Verne], los atás con ayuda de palabras, perras negras, y resulta que [escribo una obra]. Total parcial: [escribo una obra]. Total general: [escribo]). En otras palabras, en su propia actividad simultánea de creador-analista-crítico y expositor del borrador, el censor del "bricolage" sería el mismo "bricoleur".

El factor operativo parecería ser —siempre que la "suspicacia" de la apreciación crítica no hubiera transgredido ciertos límites— el exceso de curiosidad, la conciencia frente a lo que se ejecuta (aunque lo que se busca permanezca ignorado), la lucidez del plano exterior que se observa y de saber que *se está* observando. En otra vuelta de tuerca y a la noria, tampoco esto pasa inadvertido a Cortázar, quien, quizá, se resiste a hablar desde adentro, desde la transformación profunda que la experiencia pudiera haber operado en sí mismo, y en cambio parece reconstruir el borrador de esa experiencia; así trata de descubrir, como el personaje de Wimpi, cómo se opera la relación yo-experiencia una vez que se ha cerrado la puerta de la heladera, "y es tonto porque todo eso duerme un poco en vos, no habría más que sumergirte en un vaso de agua como una flor japonesa y poco a poco empezarían a brotar los pétalos colorados, se hincharían las formas combadas, crecería la hermosura".

La relación de Horacio Oliveira y la Maga ofrece una paridad con Cortázar y su obra; una relación dura ("así andaban, Punch and Judy, atrayéndose y rechazándose como hace falta si no se quiere que el amor termine en cromo o en romanza sin palabras", cap. 6), hecha de vuelos y caídas permanentes,[13] donde el escritor siente que su creación

[13] La acción del salto al aire y la caída al vacío es otra de las imágenes repetitivas que deben registrarse como elocuente movimiento de significación. Ya aparece en la cita de César Bruto que el autor

lo llama a otra cosa y que él, a su vez, la atrae hacia "su lado", con rechazos y hasta humillaciones sexuales (lo cual constituye el objetivo de Cortázar, declarado por él mismo, en el terreno literario: escribir cada vez "menos mejor"). Una resistencia instintiva mantiene a Oliveira —frente a la Maga— en el puro plano de la distracción, unívoco, elemental, en el plano del simple juego; hasta que, sin más alternativa, admite que (como esa simple rayuela dibujada en cualquier vereda) sus encuentros en las alcobas de la rue Valette ascienden de rango, pero no con el criterio de quien aspira a la madurez geométrica, sino como juego que es elevado a sacrificio (aunque en sus contactos con la Maga, Oliveira se proponga "evitar como la peste toda sacralización de los juegos", v. cap. 5).

¿No ocurre algo semejante, en cierto modo, con la literatura de Cortázar? La sublimación del juego literario —ese

---

consigna a guisa de epígrafe en las puertas de *Rayuela*. Luego se experimenta el vértigo en la ascensión y caída del paraguas que Oliveira y la Maga arrojan al barranco, en el parque (cap. 1). Más tarde, en la "vejación" del cap. 5, se insinúa la misma curva, y posteriormente dos audiciones de jazz en las que se produce el mismo vértigo, dan pauta de que detrás de este símbolo de vuelo y caída se esconde el esquema del orgasmo; "y después la llamarada de la trompeta —dice de un solo de Armstrong— el falo amarillo rompiendo el aire y gozando con avances y retrocesos y hacia el final *tres notas ascendentes*, hipnóticamente de oro puro, una perfecta pausa donde todo el swing del mundo palpitaba en un instante intolerable, y entonces *la eyaculación de un sobreagudo resbalando y cayendo* como un cohete en la noche sexual, la mano de Ronald acariciando el cuello de Babs..." (cap. 13). O más adelante (cap. 17), en una tirada de poderoso aliento a lo Kerouac que aguanta dos páginas y media de notable prosa, mientras analiza las reacciones de los posesos escuchas de "la colección de afónicos 78": "...las muchachas tienen la boca entreabierta y se van dando al miedo delicioso y a la noche, entonces *sube una trompeta poseyéndolas* por todos los hombres, tomándolas con una sola frase caliente que *las deja caer* como una planta cortada entre los brazos de los compañeros y hay una inmóvil carrera, *un salto al aire* de la noche, sobre la ciudad, hasta que un piano minucioso *las devuelve a sí mismas*, exhaustas y reconciliadas y todavía vírgenes hasta el sábado siguiente..." (el subrayado me pertenece.)

juego insistente tan caro a Cortázar— elige un camino peligroso: el de la sacralización de ese *quehacer* que deja de ser tal y asciende a rango de *actividad* en la que el escritor queda comprometido con sus valores esenciales pero que, en vista del camino elegido, no se integra violentamente con el universo que quiere aprehender; antes bien, se aleja e interna en un ambiguo bosque de símbolos, acaso como consecuencia de un exceso de confianza en lo ritual o como producto de una actividad artesanal-lustral. Así su impulso parecería quedar trunco o, al menos, disperso en una andanada con objetivos poco o nada precisos.

El propio autor responde a este cuestionamiento en *La vuelta al día en ochenta mundos*: "Se reprocha a mis novelas —ese juego al borde del balcón, ese fósforo al lado de la botella de nafta, ese revólver cargado en la mesa de luz— una búsqueda intelectual de la novela misma, que sería como un continuo comentario de la acción y muchas veces la acción de un comentario. Me aburre argumentar a posteriori que a lo largo de esa dialéctica mágica un hombre-niño está luchando por rematar el juego de su vida: *que sí, que no, que en ésta está.* Porque un juego, bien mirado ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento-gol, jaque mate, piedra libre? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final que la corona?" [14]

La declaración de Cortázar sobre este particular es bastante contundente y es necesario registrarla como postura estética o como la proposición manifiesta de las *règles du jeu,* en este caso en el sentido más literal de la expresión. Se entabla una paradoja que viene a resultar, por su carácter tan peculiar, hasta conmovedora, porque se trata de un escritor que asume un compromiso como síntoma de madu-

[14] "Del sentimiento de no estar del todo", en *La vuelta al día en ochenta mundos,* 1ª ed., Méjico-Buenos Aires, 1967. Siglo Veintiuno.

rez y ese compromiso adulto es la actividad lúdica de un intelectual que conserva cuidadosamente una parte íntegra de niño. Me parece que es necesario interpretar esta paradoja relación como la afirmación de Cortázar en su libertad de escritor, y que él mismo ha proclamado en los términos de un libre compromiso individual y colectivo del que se tiene plena conciencia, y que se fusiona con "esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio".

Con estas prerrogativas y siempre en el orden de las correspondencias amor-sexo-literatura, no resulta extraña sino lógicamente consecuente la conducción con que se autosatisface Oliveira luego de la fracasada búsqueda de la Maga en las inmediaciones del cerro montevideano: "Saberse enamorado de la Maga no era un fracaso ni una fijación en un orden caduco; un *amor que podía prescindir de su objeto, que en la nada encontraba su alimento,* se sumaba quizás a otras fuerzas, las articulaba y las fundía en un impulso que destruiría alguna vez ese contento visceral del cuerpo hinchado de cerveza y papas fritas".[15] Amor sin destino, viaje sin pasaporte, sexo sin contrincante, literatura sin objetivo, impulso sin pared ni portón: apenas el "mínimamente inmenso" cielo. Lo cual equivale a la peligrosa caza de un tigre con perdigones: aunque la carga sea potente, la aventura será riesgosa mientras se trate de una perdigonada.[16]

Y así tampoco asombra a nadie el final de Oliveira, tan incierto como los prolegómenos formulados hasta el cansancio para su propia existencia; un final ambiguo, vaci-

[15] Cap. 48. (El subrayado me pertenece.)

[16] Este riesgo, por lo demás, parece ser una de las razones de ser de la obra de Cortázar, y que parecen probar las tres definiciones de sus novelas que él mismo consigna en la cita de *La vuelta al día...* transcripta más arriba ("ese juego al borde del balcón, ese fósforo al lado de la botella de nafta, ese revólver cargado en la mesa de luz").

lante entre la inconsciencia de su paranoia, la lucidez de su muerte y las meritorias tortas fritas de Gekrepten. Ambiguo pero en todo caso coherente con las posibilidades de proyección existencial del personaje: un final ya previsto en el desarrollo, una omega implícita en el alfa, un centro que la flecha preveía en el lanzamiento. No sé si sería arriesgado afirmar que en esa precipitación del personaje hay un dejo de nostalgia por un orden perdido que experimenta un escritor que se siente en el promedio justo entre dos épocas que son dos caras del hombre y la civilización; un sentimiento de que un hombre se disuelve estúpidamente porque el mecanismo vital no le responde en un mundo donde ya nada es como debe ser, ni hay ningún deber ser ni paradigma alguno, y donde todo se mezcla sin escala ni distinción, como lo siente la Maga a través de la imagen de París (ciudad-mundo) en su carta a Rocamadour: "En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo el tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi, enciende los cigarrillos y habla como Horacio y Gregorovius y Wong y yo, Rocamadour, y como Perico y Ronald y Babs, todos hacemos el amor y freímos huevos y fumamos..." Aún más, una profunda intuición porteña del cambalache, con mucho de sainete discepoliano y por la cual se siente anulado el estatismo axiológico, produce una nostalgia cargada de ironía ("la Biblia junto a un calefón" era la fórmula-tópico de Discepolín): los valores se ordenan de acuerdo a como viene jugada la mano.

En el salto que Cortázar da a algún otro lado está previsto el suicidio, ese fracaso existencialmente elegido, con el que sin querer está condenando a las jóvenes generaciones latinoamericanas (como Hamlet, suicida y chispa de la hecatombe, condena a su reino a la amenaza de guerra exterior) a la decepción, a esperar otro, si este escritor que venimos viendo crecer diez o quince años a esta parte no

deja de perseguirse en redondo y enmienda su indecisión cósmica, si no prepara tácticamente su "salto" y enfoca definidamente su "otro lado" (y no necesariamente con el criterio exitista occidental), tan incierto que hace exclamar a Bruno en "El perseguidor": "los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SARA VINOCUR DE TIRRI

Anderson Imbert, Enrique; *Historia de la Literatura Hispanoamericana.* F. C. E. (Breviarios). México-Buenos Aires, 1956, t. II, págs. 318-320.

Anderson Imbert, Enrique; "Julio Cortázar: Final del Juego". (En: Revista Iberoamericana, Iowa, v. 23, nº 45, enero-julio 1958.)

Arrufat, Antón; "Las armas secretas, de Julio Cortázar". (En Casa de las Américas, a. IV, nº 26, oct.-nov. 1964, La Habana.)

Barrenechea, Ana María; "Rayuela, una búsqueda a partir de cero". (En Sur, Bs. As., nº 288, mayo-jun. 1964.)

Barrenechea, Ana María y Speratti Piñero, Emma Susana; *La literatura fantástica argentina.* México, 1957. Imprenta Universitaria. (págs. 73-94.)

Benedetti, Mario; "Julio Cortázar, un narrador para los lectores cómplices". (En Tiempos Modernos, Bs. As., año I, nº 2, abril 1965.)

Boletín de Literaturas Hispánicas nº 6; Instituto de Letras de la Univ. del Litoral, Santa Fe, 1966. (Número especial dedicado a Cortázar y dirigido por Adolfo Prieto.)

Carnevale, Jorge; "Cortázar, o el verdadero rostro". (En Cero, Bs. As., nº 1, set. 1964.)

Carnevale, Jorge; "Cronopiaje". (En Cero, Bs. As., nros. 3-4, mayo 1965.)

Castelar, Diana; "Final del Juego; un libro de cuentos de Julio Cortázar". (En Clarín, Bs. As., 2ª secc., 23 de julio de 1964.)

Castillo, Abelardo L.; "Las armas secretas; cuentos de Julio Cortázar". (En El Grillo de Papel, Bs. As., a. I, nº 2, enero 1960.)

Courtines, Pierre; "The winners, by Julio Cortázar". (En América, 112:518, Ap. 17 '65, 420 m.)

Curley, Arthur; "End of the game (and other stories)". (En Library Journal, 92:2603, Jl '63. 120 w.)

Davenport, Guy; "End of the game (and other stories)". (National Review, 19-811, Jl 25 '67.)

Devoto, Daniel; "Julio Cortázar: Los Reyes". (En Realidad, Bs. As., a. III, set.-dic. 1949. vol. VI.)

Durand, José; "Julio Cortázar: los cuentos del gigante". (En Américas, Washington, vol. XV, nº 4, abril 1963.)

Fuentes, Carlos; "Artículo". (En La Cultura en México, México, nº 128.)

Fuentes, Carlos; "Hopscotch, by Julio Cortázar". (En Commentary, 42-142, oct. 1966.)

Graciarena, Edmundo; "Primera Plana: la revista y sus armas secretas". (En Hoy en la Cultura, Bs. As., nº 17, nov.-dic. 1964.)
Heker, Liliana; "Concursos ¿o literatura?" (En El Escarabajo de Oro, Bs. As., a. VI, nº 26-27, febr. 1965.)
Keene, Donald; "Hopscotch, by Julio Cortázar". (En New York Times Review, apr. 10, 1966.)
Lancelotti, Mario A.; "Julio Cortázar: Final del juego". (En Sur, Bs. As., nº 291. nov.-dic. 1964.)
Lagmanovich, David; "Rayuela, novela que no lo es pero no importa". (En La Gaceta, Tucumán; 29 de marzo de 1964.)
Laut, S. J.; "Hopscotch, by Julio Cortázar". (En Best Sellers, 26-116, Je 15 1966.)
Liberman, Arnoldo; "Rayuela, por Julio Cortázar". (En Comentario, Bs. As., nº 38, 1964.)
Llopis, Rogelio; "Prolongando a Cortázar". (En Pueblo y Cultura, La Habana, nº 30, dic. 1964.)
Martínez, Tomás Eloy; "La Argentina que despierta lejos". (En Primera Plana, Bs. As., nº 103, a. II, 27 de oct. de 1964.)
Micha, René; "Le Je et l'Autre chez Julio Cortázar". (En La Nouvelle Revue Française, Paris; 1er. août 1964. 12ème. année, nº 140.)
Miguel, André; "Julio Cortázar: Les armes secrètes". (En La Nouvelle Revue Française, Paris; 1er. nov. 1963.)
Miguel, María Esther de; "Julio Cortázar; Las armas secretas". (En Señales, Bs. As., a. XI, nº 114, oct. 1959.)
Minudri, Regina; "The winners". (En Library Journal; 90:1346, Mr 15 1965.)
Morelle, Paul; "Marella, de Julio Cortázar, ou le roman de l'intelligence qui se détruit". (En Le Monde, Paris; 5 avril 1967; secc. "Des Livres".)
Murena, H. A.; "Rayuela, de Julio Cortázar". (En Cuadernos, Bs. As.; nº 79, dic. de 1963.)
Musto, Jorge; "La zambullida en el embudo". (En Temas, Montevideo; jul.-ag.-set. 1967, nº 13.)
Nadeau, Maurice; "Les armes secrètes, de Julio Cortázar". (En L'Express, Paris; 29 août 1963.)
Novoa, Leopoldo; "Cortázar, o cómo venir al Sena permaneciendo en el Plata". (En Marcha, Montevideo; 9 de julio de 1965.)
Olaso, Ezequiel de; "El pastor de monstruos". (En La Nación, Bs. As.; 4ª secc., 24 de mayo de 1964.)
Rama, Ángel; "Julio Cortázar: una novela distinta en el Plata". (En Marcha, Montevideo; 17-III-1961.)
Rodríguez Monegal, Emir; "La nueva novela de Latinoamérica. La pluma busca otros horizontes". (En Life, New York; 15 de marzo de 1965. vol. XXV, nº 6.)
Ryan, Frank; "The minners, by Julio Cortázar". (En Best Sellers, N. Y.; 25-5, Apr. 1 1965.)
Salazar Bondy, Sebastián; "Julio Cortázar: Bestiario". (En Sur, Bs. As.; nº 201, jul. 1951.)
Schnedier, Luis Mario; "Julio Cortázar". (En Revista de la Universidad de México; vlo .XVII, nº 9, mayo de 1963.)
Schmucler, Héctor N.; "Rayuela: juicio a la literatura". (En Pasado y Presente, Córdoba; año III, nº 9, abril-set. 1965.)
Serra, Edelweiss; "Comentario a Julio Cortázar a propósito de Final del juego". (En Señales, Buenos Aires; nº 147, 4º trimestre de 1964.)

Sola, Graciela de; "Julio Cortázar y su novela Los Premios". (En Boletín Cultural de la Embajada Argentina en España, Madrid; año III, nº 5, 1965.)
Varela, Blanca; "Uno o muchos libros". (En Revista Peruana de Cultura, Lima; nº 3, oct. 1964.)
Vargas Llosa, Mario; "Cuestionario: Julio Cortázar". (En Expreso, Lima; 7 de febrero de 1965.)
Vince, T. L.; "Hopscotch, by Julio Cortázar". (En América, N. Y., 115:40, Jul. 9, 1966.)
Vittori, José Luis; "La voluntad de realismo". (En Colmegna, Santa Fe, 1963.)

EDICIONES EN LENGUAS EXTRANJERAS DE LAS OBRAS DE JULIO CORTAZAR

EN ALEMÁN:

Das Besetze Haus; Ed. Hermann Luchterhand Verlag.
Geschichte des Cronopien und Famew; íd.
Die Gewinner; íd.

EN CHECO:

Pronásledovatel (selección de cuentos); Ed. Odeón, Praga.

EN INGLÉS (EE.UU.):

The winners (trad. Elaine Kerrigan); Ed. Pantheon Books.
End of the game (and other stories); (trad. Paul Blackbourn); Ed. Pantheon Books. (Los cuentos que integran este volumen fueron seleccionados de las ediciones originales de *Bestiario, Las armas secretas* y *Final del juego;* "La noche boca arriba" ya había aparecido en The New Yorker como "The night face up", y "Axolotl" en Vogue conservando el carácter azteca del título.)
Hopscotch (trad. Gregory Rabàssa); Ed. Pantheon Books.

EN INGLÉS (Inglaterra):

The winners; Ed. Souvenir Press.
Hopscotch; Ed. Harvill-Collins.
End of the game; íd.

EN FRANCÉS:

Les Gagnants; Ed. Arthème Fayard.
Les Armes secrètes (Trad. Laure Guille); Gallimard, col. "La Croix du Sud".
Marelle (Trad. Laure Guille); íd.
Gîtes; (selección de cuentos); íd.

EN HOLANDÉS:

De Mierermordenaar (Trat. de *Historias de Cronopios y de Famas*); Van Ditmar, Amsterdam.

EN ITALIANO:

Le armi secrete; Ed. Rizzoli.
Bestiario (agrupa casi la totalidad de los cuentos en un solo volumen); Einaudi.
Il giuocco della campana; Einaudi.

EN POLACO:

Tajemna brón (cuentos); Panstony Instytut Wydawniczy, Varsovia.

ÍNDICE

PRÓLOGO 7

LOS CUENTOS

Noé Jitrik
Notas sobre la "Zona sagrada" y el mundo de los "Otros" en *Bestiario* de Julio Cortázar 13
Manuel Durand
Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas 31
Alain Bosquet
Las realidades secretas de Julio Cortázar 51
Alejandra Pizarnik
Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: *El otro cielo.* 55

LAS NOVELAS

Antonio Pagés Larraya
Los Premios 65
Graciela de Sola
Rayuela: Una invitación al viaje 75

TODO CORTÁZAR

Guillermo Ara
Cortázar Cronopio 105
Luis Gregorich
Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura 119
Néstor Tirri
El perseguidor perseguido 133
Sara Vinocur de Tirri
Referencias Bibliográficas 163

SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR EN LOS
TALLERES GRÁFICOS LUMEN
S.A.C.I.F.
CALLE HERRERA 527
T. E. 21-4043
BUENOS AIRES
REPÚBLICA ARGENTINA
EN EL MES DE
SETIEMBRE
DE MIL NOVECIENTOS
SESENTA Y OCHO